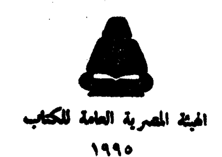
# أدب عبد الرحمن الشرقاوى

د. ثريا العسيلى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥

الاخراج الفنى :

محمـد المحجـوب

بسم الله الرحمن الرحيم

"وَمَا أُوتِيتُم مِّنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا"

صدق الله العظيم

# المقـــدمة

تتناول هذه الدراسة ( أدب عبد الرحمن الشرقاوى ) فى فنونه المتعددة ، القصائد الشعرية ، والمسرح الشعرى ، والقصة القصيرة ، والرواية ، فالشرقاوى لم يترك فنا أدبيا الا وأسهم فيه بقلمه ، ولم يقتصر تنوع انتاجه على الفنون الأدبية المختلفة فحسب بل امتد الى المضمون ، وأدوات التعبير فيه أيضا ·

فى الشعر الغنائى : كتب قصائد تضمنها ديواناه فى « آخر طبعـة لهما » :

من ( أب مصرى الى الرئيس ترومان ) عام ١٩٨٦ ·

و ( تمثال الحرية وقصائد منسية – عام ١٩٨٨ ·

وانتاجه فى المسرح الشعرى : أكثر منه فى الفنون الأدبية الأخرى ، فقد كتب مسرحيات : مأساة جميلة ، الفتى مهران ؛ تمثال الحرية ، وطنى عكا ، الحسين ثائراً ، الحسين شهيداً ، النسر الأحمر ، عرابى زعيم الفلاحين ، واتخذ من الشعر الجديد ( شعر التفعيلة ) لغة للحوار فى هذه المسرحيات ، واستلهم أحداثا تاريخية لها وميضها الخاص ، اذ تحتوى على لحظات انتصار حاسمة وتحولات اجتماعية كبرى ·

أما قصصه القصيرة، فقد تابع نشرها فى الصحف منذ عام ١٩٤٧، ونشرت مجموعاتها ضمن الأعمال الكاملة طبعة الهيئة العامة للكتاب فى عام ١٩٨٧ .

وله فى مجال الرواية روايات : الأرض عام ١٩٥٣ ، قلوب خالية عام ١٩٥٧ ، الشوارع الخلفية عام ١٩٥٨ ، والفلاح عام ١٩٦٨ ، وفى المرحلة الأخيرة من حياته اهتم الشرقاوى بفن السيرة فكتب محمد رسول الحرية ، الأئمة التسعة ، على امام المتقين ، الفاروق عمر بن الخطاب ، الصديق أبو بكر أول الخلفاء ... ، وله مقالات متنوعة فى موضوعات مختلفة منها :

باندونج والسلام العالمى ، رسالة الى شهيد ، وقد استمر فى كتابة مقالاته الأسبوعية بجريدة الأهرام تحت عنوان « خواطر حرة » حتى وفاته ؛ لكن هذه الدراسة ستقتصر على أدبه الابداعى فى الشعر ، والمسرح ، والقصة القصيرة ، والرواية ، هذا الانتاج المتنوع الذى لم يحظ بدراسة مستقلة ، تتتبع مساره ، وتحدد اتجاهه ، وموقفه الفكرى، ومدى نجاحه فى توظيف أدواته الفنية فى التعبير عن تصوراته الفكرية ، وموقفه من الواقع ... وان كان قد سبق الى الكتابة عنه قلة من النقاد والكتاب ..

حيث قدم « مصطفى عبد الغنى »(١) كتابا عن انتاجه عموما .. وجمع « كمال محمد على » (٢) بعض المقالات التى نشرت فى الجرائد والمجلات فى رثائه .

وفى مجال الشعر تناول بعض الكتاب، قصيدته(من أب مصرى الى الرئيس ترومان ) ، فى مقالات صحفية ، أو شبه صحفية ولم يدرس شعره حتى الآن دراسة فنية توضح دوره فى التجديد الشعرى ؛ أو تتناول أدوات التعبير لديه من جانب اللغة ، أو الموسيقى .

أما عن مسرح الشرقاوى، فقد تناول « محسن أطيمش »(٣) بعضاً

---

(١) مصطفى عبد الغنى ــ الشرقاوى متمردا ــ دار التعاون للطباعة والنشر ــ سنة ١٩٨٧ .

(٢) كمال محمد على ــ عبد الرحمن الشرقاوى « الفلاح الثائر » ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ سنة ١٩٩٠ .

(٣) محسن اطيمس ــ الشاعر العربى الحديث مسرحيا ــ الجمهورية العراقية ــ وزارة الاعلام ط ١ ــ سنة ١٩٧٧ .

من مسرحياته بالدراسة .. كما صدر مؤخراً كتاب صغير عن ( التراث فى مسرح الشرقاوى · لمحمد السيد عيد (٤) وتناول بعض النقاد مسرحياته فى مقالات نقدية متفرقة يتحدث كل منها عن زاوية معينة فى مسرحية أو مسرحيتين ·

وفى مجال نقد القصة القصيرة تحدث الدكتور « سيد حامد النساج » (٥) فى كتابه ( اتجاهات القصة القصيرة ) عن بعض قصصه ·

وعن روايتى ( الأرض ، والفلاح ) خصص الدكتور « عبد المحسن طه بدر » (٦) فصلين من كتابه ( الروائى والأرض ) ، كما احتلت رواياته جزءا من اهتمام الدكتور « سيد حامد النساج » فى كتابه ( بانوراما الرواية العربية ) ، وتحدثت الدكتورة « فاطمة موسى » فى المامة سريعة بكتابها ( فى الرواية العربية المعاصرة ) عن روايات الشرقاوى عموما ، وأشار « د· شفيع السيد » فى كتابه ( اتجاهات الرواية المصرية ) عن اتجاه الشرقاوى فى كتابته للرواية ·

هذا عن الكتابات التى سبقت الى أعمال الشرقاوى ، وهى كما عرضت تتناول أعمالا متفرقة من انتاجه ، من زوايا مختلفة مما جعل الفرصة متاحة لبحثى كى يرتاد مجـــالا خصبا ، ليكشف عن أدب الشرقاوى فى فنونه المتنوعة ، وآمل أن أتمكن من دراسة أدوات التعبير ، والخصائص الفنية التى شكلت البنـاء فى كل فن من الفنون الأدبيـة التى قدمها الشرقاوى ، والى أى مدى استطاع أن يوظفها فى التعبير عن الموضوعات ، أو المحاور الفكرية التى اهتم بها ·

كما سوف أهتم فى هذه الدراسـة بالوقوف على مـدى ادراك الشرقاوى لطبيعة كل نوع من الأنواع الأدبية التى تشـكلت خلالهـا موضوعاته ، وعن مدى توفيقه فى اختيار الزمن الذى أدار فيه أحداث أعماله الفنية لتتناسب مع المضامين التى عبر عنها ·

وأرى أن ندرة ما كتب عن أدب الشرقاوى ، رغم غزارة انتـاجه ، وعدم اتجاه النقد الى دراسة تلك الجوانب التى عرضتها ، تدفعنى الى المزيد من الاهتمام بتقديم دراسة جديدة ، ومفيدة باذن الله ·

**ثريا العسيلى**

---

(٤) محمد السيد عيد – التراث فى مسرح الشرقاوى – كتاب الثقافة الجديدة (٤) – مطابع الأهرام – سنة ١٩٩١ ·

(٥) سيد حامد النساج – اتجاهات القصة المصرية القصيرة – دار المعارف – سنة ١٩٧٨ ·

(٦) عبد المحسن طه بدر – الروائى والأرض – دار المعـارف – سنة ١٩٦٨ ·

# الباب الأول

## الشـــعر
## ( بين الرومانسية والواقعية )

# الفصـــل الأول

# الشرقاوى رومانسيا

# الشرقاوى رومانسـيا

اشعار الشرقاوى يجمعها ديوانان :

أولهما : ديوان شعر يحمل عنوان قصيدته الشهيرة

( من أب مصرى الى الرئيس ترومان ) (١) ٠

وقد كتبت غالبية قصائده ما بين عامى ( ١٩٤٥ و ١٩٤٩ ) ٠

باستثناء قصيدة : « من أب مصرى ٠٠ » التى كتبت عام ١٩٥١م٠

والثانى : يضم مسرحية من فصل واحد ومجموعة قصائد

( تمثال الحرية ، وقصائد منسية ) ٠٠

وقد كتب جميع قصائده باستثناء ( رسالة الى جونسون ) فيما بين عامى (١٩٣٩ و ١٩٤٥ ) ٠

ويقول الشرقاوى فى تقديمه لهذه المجموعة : ( وما بين دفتى هذا الكتاب هو كل ما بقى من شعرى ، أدفعه الى المطبعة ، ليكون هو و « رسالة من أب مصرى ، وقصـائد اخـرى » مجموعتين يضـمان قصائدى ) ٠ (٢)

وكتابة قصائد الديوانين ما بين عامى ( ١٩٣٩ ، ١٩٤٩ ) تؤكد أن الشرقاوى كتبها وهو فى مستهل شبابه ، وطبيعى أن يكون الشاعر فى تلك السن واقعا تحت تأثير الرومانسية بعواطفها الحادة ، وأحاسيسها الجارحة وتصوراتها الهائمة ، وقد ساعده على ذلك أن فترة ابداعه لتلك القصائد ، كانت فترة المد الرومانسى فى مصر ، وقد استمرت من ١٩٣٢

---

(١) ديوان « من اب مصرى الى الرئيس ترومان ـ دار النشر هاتييه ـ سنة ١٩٨٦ ٠

(٢) ديوان « تمثال الحرية وقصائد منسية » ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ سنة ١٩٨٨ ـ ص ٥ ، ٦ ٠

حتى ١٩٥٢ ، وأحدث شعراؤها فى التشكيل للشعر تجديداً فنيا عالى الدرجة سواء بالنسبة للموقف ، او الأداة ٠

( ذلك أن الشعراء والنقاد الذين ظهروا فى بداية المدرسة الرومانسية قبيل ثورة ١٩١٩ وبعدها ، أمثال خليل مطران ، وعبد الرحمن شكرى ، وعباس العقاد ، وابراهيم عبد القادر المازنى ، كانوا قد قاموا بدور كبير فى ارساء المفاهيم الرومانسية بالنسبة لأداة الشعر ، وماهيته ، ووظيفته ، ووفروا لمن جاءوا بعدهم مناخا ملائما للابداع ) (٣) .

وقد تأثر الشرقاوى كما تأثر كثير من شعراء جيــله ، بمفاهيم الرومانسية وابداعات شعرائها ٠

ومع عرض ومناقشة بعض القصــائد التى غلب عليهــا الطابع الرومانسى لديه ، سوف يتضح مدى التزامه بتلك المفاهيم الرومانسية ، والى أى مدى يمكن اعتباره شاعرا رومانسيا :

أولا : ( ديوان من أب مصرى ٠٠ وقصائد اخرى ) ٠ (٤)

يضم الديوان تسعا وعشرين قصيدة منها ست عشرة قصيدة،يمكن أن نعتبرها قصائد رومانسية خالصة وهى : قصيدة ممزقة ، صرخة ـ ماذا به ، ندم ، أعمق من الجنون ، رؤيا ، انتفاضة ، عودة ، نجوى ، وعيد ، وحدى مع الشاطىء ، رعشة عندما يقبل الخريف ، هذا الربيع ، قسم ، همسات ربيع ٠

ثانيا : ديوان ( تمثال الحرية ، وقصائد منسية )

ويضم ثمانى وعشرين قصيدة .. منها ست فقط ، خارج الاطار الرومانسى واثنتان وعشرون قصيدة رومانسية ، ويبدو انتماؤها الى نفس اطار المرحلة الرومانسية ؛ ذلك لأنها تشترك فى زمن كتابة الشرقاوى لها مع قصائد ديوانه الأول ( من اب مصرى ٠٠ وقصائد اخرى ) ٠ (٥)

---

(٣) يسرى العزب ـ القصيدة الرومانسية فى مصر ١٩٣٢ ـ ١٩٥٢ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سنة ١٩٨٦ ـ ص ٢٢٣ ٠

(٤) ديوان من اب مصرى وقصائد اخرى ـ مرجع سابق ٠

(٥) انظر تواريخ كتابة كل قصيدة بالديوانين ٠

ـ ملحوظة :

حين أعاد الشاعر كتابة قصيدته « أنا وأنت » و « حياة » اللتين كانتا تحت اسمى « وغيد » و « قصيدة ممزقة » بالديوان الاول وضع تاريخ الكتابة لنفس القصائد مختلفا فى كل مرة ٠

كما أن مجرد قراءة عناوينها تؤكد رومانسيتها فهى : من يومى لأمسى ، أنا وأنت ، توبة ، يا حلم حياتى ، أغنية للمستقبل ، سمراء ، حياة ، ضجة الربيع ، حب مكتوم ، النور البعيد ، اغتراب ، بقـايا من قصيدة ممزقة ، ترانيم ، موشح ناقص ، الى فاتنة ، نجمة العودة ، الطارقة المجهولة ، هذه الريح ، تجربة ، أتبكين ٠

وقبل دراسة بعض هذه القصائد الرومانسية للشرقاوى ؛ أقدم أهم ملامح الاتجاه الرومانسى ، الذى كان سائدا فى المرحلة الأولى من مراحل انتاج الشاعر ؛ تهيئة لتلمسها فى شعره ٠

ان الشاعر الرومانسى يهتم بالتعبير عن تجاربه الذاتية وعواطفه ، وخواطره ، وخلجاته ، النفسية ، ويحب الطبيعة ، ويتغنى بالاندماج فيها ، ويعشق المرأة ، ويراها ملجأ وملاذا ، ( ويعتمـد على العاطفـة العاتية الجامحة ، ويمتلىء بالأسى والكآبة ، والحـنين الى المجهول ، والانطوائية الباكية ، والهيام بالتطواف ، وتقديس الريف ، وكره الحياة فى المدينة ) ٠ (١٢)

كما أن الشاعر الرومانسى يمجد الخيـال ، فهو : ( يطير وراء اللا محدود ويؤمن أن الشعر لا يستطيع التنفس فى عالم الماديات ، لذا أخذت صلته تنقطع بهذا العالم لأنه يعيش فى عوالم أخرى يغتذى بحلمه ويخلق المثال الذى يعيش فيه والذى تظهر حياته بالنسبة اليه قاسية مملة ) ٠ ( ١٣)

وفى هذا الجزء من البحث سنقف على :

( ١ ) مدى تحقق « **الملامح الرومانسية فى شعر الشرقاوى** » وهذه الملامح الرئيسية هى :

١ ـ الشعور بالاغتراب ٠

٢ ـ الحب ٠

٣ ـ الوحدة والحزن والامتزاج بالطبيعة ٠

٤ ـ الحلم ٠

٥ ـ القلق والتناقض ٠

---

(١٢) احسان عباس ـ فن الشعر ط ٣ ـ دار الثقافة ببيروت ـ لبنان سنة ١٩٥٩ ـ ص ٤٥ : ٥٢ ٠

(١٣) المرجع السابق ـ ص ١٤٨ ٠

٦ – الاحساس بالحرمان ٠

٧ – التوق الى الحرية ٠

### ١ – الشعور بالاغتراب :

وملمح الشعور بالاغتراب ، واضح فى شعر الشرقاوى وهو يدفعه الى البحث عن ملجأ تارة لدى الطبيعة ، وأخرى عند المرأة ، أو الحبيبة والحقيقة أن الشعور بالنفى ، والضياع ، والغربة تلك المشاعر التى عكستها أشعاره كلها وليدة الظروف السياسية ، والاجتماعية والاقتصادية التى أحاطت به فى مجتمعه ٠٠٠

( وغربة الشاعر تصبح غربة عابرة ، فكما أنها ليست احساسا كونيا ، فهى أيضاً ليست شعوراً أبديا .. انها احدى حالات الشاعر ، وليست حالته الوحيدة ، وغربته داخل الزمان والمكان ، أما غربة شاعر الرفض ، فهى خارج الزمان ، والمكان ، بعبارة أخرى : غربة شاعرنا العربى غربة اجتماعية ، أما غربة الشاعر الوجودى فهى غربة ميتافيزيقية ) ٠ (١٤)

وفى قصائده بديوان ( قصائد منسية ) يهتم الشرقاوى بالتعبير عن مشاعر ( الاغتراب ) اهتماما ملحوظا ، مثلما اهتم معاصروه وسابقوه ، من الرومانسيين ، وذلك على النحو الذى نراه فى قصيدته ( بقايا قصيدة ممزقة ) سنة ١٩٤٢ ٠

( يا دلاتون كيف عهد السمار من بعد ما انقضى عهد أنسى
كيف جميزة بشاطئك المنسى عهدها فى القلوب ليس بمنسى
أنا فى ساحة الوغى صنو بأس
وعلى سرحة الهوى نضو يأس ) (١٥) .

وشعور الرومانسى باغترابه ، وانطوائه ، ووحدته يدفعه الى اللجوء للحب ، أو المرأة آنا ، والى الطبيعة آنا آخر ليجد الملاذ ، والأمان ، الذى يعوض احساسه الحاد بالاغتراب ٠٠ يقول الشاعر فى قصيدته ( اغتراب ) :

---

(١٤) غالى شكرى – شعرنا الحديث الى اين – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط ٢ – سنة ١٩٧٨ – ص ٢١٤ ٠

(١٥) ديوان قصائد منسية – ص ١٢٣ ٠

( لا تلوموه ان بكى فى شبابه
انكم تجهلون هول مصابه

طال صبر له على مضجع النار
فلا تحرموه بث عذابه ) (١٦)

ويستطرد الشاعر فى الحديث عن مشاعره ، وعن هواه القديم ، وسخرية الزمن منه ، وضياع أحلامه وخيبة ظنه ، واضطرابه ، وحزنه.. ويصل أخيرا الى حديثه عن الموت فيقول :

فاذا مات فى غد فدعوه
آمن الصمت تحت جنح ضبابه

شيعوا نعشه الوضىء بلحن
ضاحك المجتلى كلحن شبابه

وضعوا فوق قبره من جنى الحقل
ومن زهره ومن أعشابه

انه عاش عمره يعشق الحقل
ويسلو بالخمر من أعنابه ) . (١٧)

ان وحدة الشاعر – فى رؤيته الرومانسية – هجرة من الواقع ، الى التأمل لكنه حين يتأمل حياته يشعر بأن الخلاص من كل متاعبها يتمثل فى الموت الذى يحقق له الراحة التى لم يجدها بين الأحياء فى واقعه .

**(٢) الحب :**

والحب لدى الشرقاوى يستغرق معظم قصائد ديوانه مما يؤكد تأثره الكبير بالشعراء الرومانسيين وغلبة الرؤية الرومانسية على شعره ، و ( المرأة عند الرومانسيين هى الملاذ الذى يحتمون بحبه من اغترابهم فى الواقع الانسانى لأنها هى الكيان الانسانى الجميل الذى تكتمل به حياة الرجل ، لذا فانه يبذل فى سبيل الحصول عليه الكثير من الضنى ، والسهر والعذاب ) (١٨) .

---

(١٦) المرجع السابق – ص ١٢٣ .

(١٧) المرجع السابق – ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

(١٨) يسرى العزب – مرجع سابق – ص ٤١ .

فى « ديوان من أب مصرى » نجد فى قصيدة ( رؤيا ) (١٩) صورة الحبيبة ، ترتفع الى ذروة الملائكية ، والشفافية ، وهى رمز لكل نقاء ، وطهر ، وجمال ، فى المقطع الأول يقول الشاعر :

( أرأيت ·· هأنذا كفرسان الزمان الغابر ··

لا شىء بعد سواك يصخب فى ازدحام خواطرى

أنا ان عشقت سواك انسانا فلست بشـاعر ) · (٢٠)

فالشاعر — يصور نفسه فارسا من الفرسان ، وحبيبته وحدها هى التى تحتل خاطره كله واذا أحب سواها ، فلن يكون شاعرا لأنه بذلك يخـون مشـاعره ، والشاعر يخون مشاعره ، وهـذه كلهـا ملامح رومانسية واضحة ···

ثم يصور الشاعر حبيبته كأنها ملاك مقدس ، وكعبـة يحـج الى طهرها ، ونقائها ·· يقول : ( وركاب أحلامى يحج الى صباك الطاهر

ولأنت كل غدى الذى أرجو وكعبة حاضرى

وصفاؤك البسام يسطع فى شتائى العابر ) (٢١).

ان صفاءها البسام يسطع فى شتائه لأنها سوف تذهب هذا الشتاء بربيعها حين تشرق فى وجوده ، وينطبق على الحب هنا ما قاله د· طه وادى أنه ( يرقى فيصل الى درجة التقديس ، بحيث يصـبح الحبيب مثالا فوق الحياة والأحياء ، ويصير الحب حـالة تقترب من وجـد الصوفى ، وعشق الزاهد ) (٢٢) ·

وعاطفة الحب : هى المحور الأساسى فى القصائد الرومـانسية بالديوان الثانى ( قصائد منسية ) ( ليست المرأة عند الرومـانسيين صورة جسدية فحسب،بل هى تكوين رائع من الجسد والروح معا(٢٣).

ومعظم قصائد هذا الديوان تدور فى محور الحب ، ويبدو هذا من مجرد قراءة عناوينها ، تلك العناوين التى تتكرر هى نفسها ، أو تأتى مرادفات لها فى ديوان من أب مصرى ، فالقصائد عن : حب مكتوم ،

---

(١٩) ديوان من أب مصرى — ص ٦٠ ·

(٢٠) ديوان من أب مصرى — ص ٦٠ ·

(٢١) ديوان من أب مصرى — ص ٦٠ ·

(٢٢) طه وادى — شعر ناجى — الموقف والأداة — ط ٢ — دار المعارف — سنة ١٩٨٢ — ص ٨٠ ·

(٢٣) يسرى العزب — مرجع سابق — ص ٤١ ·

اشواق ، همسات ربيع ، الحب البعيد ، ضجة الربيع ، عودة ، ندم ، اغنية للمستقبل .

وتمتزج تجربة الشاعر كسجين وطنى ، بتجربته العاطفيـة فى قصيدته ( نجوى ) (٢٤) و ( اغنية للمستقبل ) (٢٥) اللتين كتبهما عام ( ١٩٤٦ ) :

يقول فى قصيدة : اغنية للمستقبل :

فمتى يهدأ شوق تغنى يهواه
عاشق شاقته فى السجن أناشيد الحياة
ومضى يحلم فى السجن بايام صباه
الليالى كلما مرت تغنى ذكرياته ..
وتمنى لوطوى الليل الى صدر فتاته ) (٢٦) .

فالشاعر يستمرىء العذاب ، ويتلذذ بتعذيب الحبيبة له ومهما قست عليه فهو صافح غافر ، وهذا النزوع الرومانسى لديه جعله يقول لها انه يذوق العذاب فى حبها وهو راض ، مستسلم لقدره ولحبه الصادق العنيف :

( اترانى كيف اصبحت رعا الله صباك
لم اعد أبصر فى نومى وفى صحوى سواك
اننى أذبل يوما بعد يوم فى هواك ) . (٢٧)

## ( ٣ ) الوحدة والحزن ، والامتزاج بالطبيعة :

وعنوان القصيدة ( وحدى مع الشاطىء ) (٢٨) يشير الى ملمحين هامين من ملامح الشعر الرومانسى ، الوحدة أو الشعور بالاغتراب ، ثم الامتزاج بالطبيعة والاتحاد معها ، فاذا ما خطونا خطوات أخرى فى قراءة القصيدة وقفنا على سـمات أخرى للشعر الرومانسى ... ، فللرومانسيين ولع شديد بالشطآن ، ووقوفهم معها وحيدين شائع ومعروف .. وهنا يفعل الشرقاوى ما فعلوه ، فيقف وحده مع الشاطىء فى هذه القصيدة التى كتبها عام ( ١٩٤٨ ) ، وهو فى مستهل شبابه .. ويقول فى مفتتحها :

(٢٤) ديوان من أب مصرى – ص ٧١ .
(٢٥) ديوان قصائد منسية – ص ٨٣ ، ١٣١ .
(٢٦) ديوان قصائد منسية – ص ١٣٢ .
(٢٧) ديوان من أب مصرى – ص ٧٨ .
(٢٨) ديوان من أب مصرى – ص ٧٦ .

( دبت الفرحة من حولى فى كل كيان
العذارى يتهادين بأحلام الزمان
والربيع الأزرق الضاحك يشدو والأمانى
غير أنى ذاهل أنظر فى كل مكان

اننى ابحث عنها كيف ولت وهى حبى ) (٢٩) فالشاعر وحده بينما كل شىء حوله يضج بالفرحة ٠٠ لماذا ؟ لأن حبيبته ذهبت عنه ٠٠ ويواصل معزوفته الأسيانة :

( كان لى بالأمس حب ها هنا ثم فقدته
ها هنا ضيعنى الحب ولكنى حفظته
طالما اترع بالآلام كاسى وشربته
يا فتاتى انما أنت خيال قد نسجته
من دمى من دمعتى الحمراء ٠٠ لكن اين حبى ) ٠ (٣٠)

ان الشاعر يلخص مأساته فى هذه الأبيات الخمسة ، وهو يؤكد لحبيبته أنها مجرد خيال نسجه من دموعه ، ودمه ، ومع ذلك فقد ذهب كل شىء وهى نفس التوليفة الرومانسية المعروفة :

الحب الضائع والحرمان ، واحتساء الآلام ، وبناء الأوهـــام ، والدموع ، والدماء ٠٠ ثم التساؤل اين ولى الحب وضاع ؟

انه يرى فى الطبيعة المرآة التى تنعكس على صفحتها صورة نفسه بما يعتمل داخلها من مشاعر واحاسيس ، وفى هذه المرآة تبدو النفس والطبيعة شيئا واحدا ، لأن الشاعر :

( يرى مظاهر الطبيعة ملونة بما تحمله نفسه ، فاذا كانت هذه النفس مثقلة بالأسى ، انعكس ذلك الأسى على صورة الطبيعة التى تكونها القصيدة ) ٠ (٣١)

وعن هذا الموقف يصدر الشرقاوى حين يقول بعد ذهاب محبوبته :
( أصبح الشاطىء من بعدك صخراً من جحيم
والسماوات غيوم تتوارى فى غيوم
لا النجوم الزهر يبسمن ولا يسرى النسيم

---

(٢٩) ديوان من اب مصرى ـ ص ٧٦ ٠
(٣٠) ديوان من اب مصرى ـ ص ٧٧ ٠
(٣١) يسرى مرجع سابق ـ ص ٥٥ ٠

يالهذا البحر قد أصبح كالهول العظيم ) . (٣٢)

وفى هذا المقطع تبدو مشاركة الطبيعة للشاعر فى أحزانه ( الشاطىء .. ، السماوات بغيومها .. ، النجوم .. ، النسيم .. البحر .

ومن القصائد التى عبرت عن ارتباط الشاعر بالطبيعة ، وتجسيدها ، وتجسيمها والتداخل معها . ( رعشة ) فى ديوانه الأول ويقول فيها :

( اليل الليل غير أن شعاع الفجر مازال غارقا فى الظلام
وارى الليل حائرا فى ضلوعى ..

وعواء الذئاب يخفق كالأمواج فى هداة الدجى المترامى ) . (٣٣)

وفى تصوير موقف الشاعر من الطبيعة تتجلى النزعة الرومانسية بشكل واضح فى قصائد أخرى على النحو الذى نلمسه فى قصيدته ( عندما يقبل الخريف ) . (٣٤)

حيث نجد هذه العبارات .. ( ذبول الزهور — دبيب النهار المرتعش الأوصال — الأمل الهارب — الذكريات المولية — صدى الأنغام — اقبال الخريف — خفق الظلال — بكاء الأشياء — النسيان الذى يلف اشراقة الورود — والنفوس التى تغص بالقلق المبهم ) .

وهذه العبارات التى تشير الى موقف الشاعر من الطبيعة تتأثر بوضوح بالمعجم الرومانسى ، فقد كان للرومانسيين ( لغتهم الشعرية الخاصة التى شكلت عالمهم الشعرى والتى تعتمد مجموعة من الألفاظ التى تشكلت من تنظيمها فى النسيج الشعرى لقصائدهم ) . ( ٣٥)

ان الشرقاوى فى كثير من قصائده الرومانسية يلجأ الى الطبيعة لتقوم بدور المحرك لذكرياته الجميلة ، ليهرب الى تذكر ازمنة سابقة فى حياته عرفت نفسه خلالها السعادة بحبيبته ، ويتذكر الأمكنة الطبيعية الجميلة ، التى شهدت ائتناسه وبهجته يقول فى احداها :

( عندما يقبل الخريف — وآه للذى يبعث الخريف لديا
فاذكرى ذلك الخريف المولى حين شاهدت حسنك العبقريا

---

(٣٢) ديوان من أب مصرى — ص ٧٧ .
(٣٣) ديوان من أب مصرى — ص ٨٠ .
(٣٤) المرجع السابق — ص ٩٧ .
(٣٥) يسرى العزب مرجع سابق — ص ٨١ .

منذ عامين أو ثلاث وكم ذا يفلت العمر هاربا من يديا
حين كنا أتذكرين غريبين نردد الحديث شيئا فشيئا ) . ( ٣٦)

وفى قصيدة ( هذا الربيع ) يحن الشاعر الى قريته ، والى ذكريات طفولته ، فى مثل هذا الربيع ، يقـول :

( أغدو الى تلك الحقول مع النهار أتيم يومى
متواثبا كطفولتى الأولى وأجرى جهد عزمى
أغدو وراء فراشة الحقل المنمنمة الجناح
حرا كموج البحر منفلت الأزمة كالرياح ) . (٣٧)

**(٤) الحـلم :**

ويلجأ الرومانسيون كثيرا الى الحلم للتعبير عن ذواتهم ونفسياتهم . ويجسدون ضجرهم بالواقع من خلال ( الحلم ) .

ويفسر الناقد ( لوكاش ) العلاقة بين الرومانسية والحلم فى ضوء التحليل النفسى الفرويدى فيرى أن الرومانسية لها فى حياة الأديب ، أو الفنان وظيفة مشابهة لوظيفة الحلم ، وهى التنفيس عن النزعات المكبوتة .

( ان لجوء الرومانسيين للأحلام سببه الرئيسى يكمن فى كونهم يحصرون أنفسهم فى الداخل منذ البداية ، والعالم الداخلى . عندهم بداية ، ونهاية ، وسيلة ، وغاية ، وهذا يجعل كلا منهم يلجأ الى قوقعته بنسج فيها الأحلام ، ويظل هكذا منطويا على نفسه ، مستغرقا فى التفكير فى ذاته ) (٣٨) والشرقاوى فى شعره الرومانسى يحذو حذوهم فهو فى قصيدة ( رعشة ) يمهد للحلم بضجر الفراش منه ، واضطـراب عقله ، وجفاف الهوى فى مضجعه ، والكلال الذى سحق أعضاءه وقدوم الليل مصـحوبا بعواء الذئاب الذى يشـبه بخفق الأمواج فى هدأة الظلام الممتد . وهو يتساءل وقد بدأ ( الحلم ) فى المثول أمام ناظريه :

( ما هذه المسوخ أمامى
من نهود مزمومة بالطلاسم
وأخاديد كلها من جماجم

(٣٦) ديوان من أب مصرى ـ ص ٩٨ .
(٣٧) ديوان من أب مصرى ـ ص ١١١ .
(٣٨) انظر سيد حامد النساج ـ فى الرومانسية ـ مكتبة غريب ـ سنة ١٩٨١ ـ ص ١٨ ، ١٩ .

وجياع قد امسكوا بالسماء

وسماء تضمخت بالدماء ) (٣٩) ٠

وهكذا تتابع الرؤى ، وتتداخل صور الحلم دون خضوع لمنطق واقعى ، وتتوالى مكونات هذه الرؤيا النفسية ، وبعد أن يقدم الشاعر تفاصيل حلمه ، يختتم قصيدته بقوله :

( أى حلم مهوش عربد الآن أمامى كراقصات الجحيم

أجفلت حولى الحياة وشلت فوق دوامة الجنون العظيم ) (٤٠) ٠

فالقصيدة ( حلم ) غريب ، تعبر عن ذات الشاعر ونفسيته القلقة التى وظف الحلم ليفضى بما تعانيه ٠

**( ٥ ) القلق والتناقض :**

والقلق والتناقض ظاهرة فى طبيعة أفكار الشرقاوى كشاعر رومانسى وقد عبر عنها فى بعض قصائده :

مثلا ( قصيدة ممزقة ) (٤١) تعبر عن تجربة ذاتية رومانسية حادة بكل ما تحمل من قلق وتناقضات ، وايماءات تصور نفسه القلقة المتناقضة ، وذلك لأن التفافه كشاعر رومانسى حول ذاته ( وتحكيم العاطفة فى التجربة الشعرية ، يؤدى الى انه يصبح له رؤيته الخاصة للواقع الذى يعيشه ، وتكون له من ثم ٠ طريقته الخاصة فى تشكيل هذه الرؤية ، وقد أدى ذلك الى وجود ظاهرة التناقض فى شعره )(٤٢)٠

ومن صور هذا التناقض فى شعر الشرقاوى انه يبدو احيانا شاكيا متألما ، ثم يعود فيعبر عن سعادته وتفاؤله ، مثلا : صرح لحبيبته أنه متألم ، راغب فى الأنين ، بعد أن كان قد عبر عن سعادته بالحب ، وكان ومضة تناقض من سمات الرومانسية ، جعلته يقول :

( لو يستباح لى الأنين

لعرفت ما لا تعرفين ) (٤٣) ٠

---

(٣٩) ديوان من أب مصرى – ص ٨٠ ، ٨١ ٠
(٤٠) الديوان السابق – ص ٨٢ ٠
(٤١) نفس الديوان – ص ٤٢ ٠
(٤٢) يسرى العزب – مرجع سابق – ص ٦٠ ٠
(٤٣) الديوان السابق – ص ٦٠ ٠

ثم يعود فى مقطع آخر من القصيدة نفسها فيقول :

( ورأيت أن الحب يملأ كل حى بالسرور
وتطوف أنسام الهوى فى الناس فاغمة العبير .
ورأيت وجهك ضاحكا من خلف أستار الحياء
فوددت لو حطمت كل مدى يحد من الفضاء ) (٤٤) .

يرى الشاعر أن الحب يملأ الحياة سرورا وأن أنسام الهوى تسرى بين الناس معطرة وهو يرى وجه الحبيبة محجبا بالحياء ، فتستبد به النشوة التى تجعله يود أن ينطلق حتى يبلغ السماء ..

وهذه الصور تعبر عن المشاعر الرومانسية بما تحوى من تناقض وثورة ، وصور هلامية غير محددة ..

كل ذلك فى لغة مجنحة رنانة . وتعابير ذات نغم موسيقى كبير ، لكنها لا تعكس معانى ذات قيمة .

ان الشرقاوى يقدم هذا الموقف الرومانسى من خلال مجموعة من المفردات التى توحى بمجموعة من المشاعر ، يتضمنها الموقف ( الضياع الرهيب — النواح المشئوم — اللعنات — الجحيم الذى يدمدم — الأشباح — الضياء الذى يسيل دموعا — والسهام التى تمزق فى الصدر — واللظى والجنون — والكسف الحمراء — والمنى الذاهبات — واصطخاب الأمواج فى ظلمات تلفها ظلمات — وانتفاض الزمان فى لجة النسيان ) .

وبعد سرد هذا الكم من المفردات والصور ذات الأبعاد الرومانسية ، والتى تشى بعواطف حادة قوية يقول ( تلك يا صاحبى الظلوم حياتى ) .

فهو لا يفعل بعد هذا الحشد من التهويمات اكثر من أن يذكر أن هذه الحياة هى حياته الخاصة . انه فى هذه القصيدة شأنه شأن أصحاب المذهب الرومانسى ، لا يقدم موقفا محددا ، ذا طبيعة واحدة واضحة المعالم ، بل مجرد موقف هلامى ، يزدحم بمفردات ذات ملامح رومانسية ، هدفها الايحاء بالموقف الذاتى لا بلورته ، وابرازه فى صورة نستطيع الامساك بمعالمها الدقيقة .

فالقصيدة تعرض مجموعة سبحات مجردة ، يغلب عليها التهويم ، والتناقض ، فى جو من تدفق عاطفى شخصى ، ويجسد البيت الأخير منها الموقف الذاتى للشاعر .

---

(٤٤) ديوان من أب مصرى — ص ٦١ ، ٦٢ .

تلك يا صاحبى الظلوم حياتى
وهى يا صاحبى الملول حيـــاة

انها صيحته معبراً عن ذاته ، وما يعتمل بها من تناقض ، ويؤكد فى النهاية انها مهما كانت فهو راض بها ٠

وظاهرة التناقض فى طبيعة فكر الشرقاوى كشاعر رومانسى ، تظهر فى تعبيره فى بعض القصائد عن ( الحزن والتشاؤم ) وفى بعضها الآخر عن ( التفاؤل والسعادة ) ٠

ومن هذا التناقض النهاية المتفائلة للقصائد الحزينة احيانا حيث تظهر روح التفاؤل فى بعض قصائده الرومانسية خاصة فى نهايتها يختتم قصيدته عن الخريف بقوله :

( والمصير البهيج يرقص فى الغيب كأبهى أسطورة للحياة

عندما يقبل الخريف علينا بعد هذا وانت بين يديا
فاهجرى ضيفنا القـــديم وسيرى بى نمارس غرامنا العبقريا ) (٤٥) ٠

ويقسم فى نهاية قصيدته ( قسم ) ٠

( بالدنيا البهيجة ٠٠ بالصباحة ٠٠ بالفتون

بالنهر بالأنسام فاغمة بعطر الياسمين ) (٤٦)

ويقول فى نهاية قصيدة ( همسات ربيع ) :

( كل شىء يذوب فى وهج الحب وينسال فى رؤى فتانه

والنعيم الرحيب فى كل نفس يتغنى انشودتى اللهفانة ) (٤٧) ٠

ومثال ذلك نغمة التفاؤل فى نهاية قصيدة وحدى مع الشاطىء فيقول :

( غير أنى أجد الحب انطلاقا عبقريا ٠

ونشيداً يملأ الأعماق بالدنيا دويا ) (٤٨) ٠

---

(٤٥) ديوان من أب مصرى – ص ١٠٢ ٠

(٤٦) الديوان نفسه – ص ١٢١ ٠

(٤٧) الديوان نفسه – ص ١٣٢ ٠

(٤٨) الديوان نفسه – ص ٧٩ ٠

**( ٦ ) الاحساس بالحرمان :**

والاحساس بالحرمان ملمح اساسى من ملامح الشعر الرومانسى ويعبر الشاعر عنه فى شعره فى قصيدة ( صرخة ) التى يطلقها قائلا :

( لا تبالى ماذا يكون صداها

انها لوعة الضنى المذعور ) (٤٩) ٠

ويأخذ فى تصوير ضياعه وسط ظلام العالم وحيرته وحرمانه من كل متع الحياة ، فهو مخمور دون أن يتذوق الخمر ، بينما سنواته تمر ، انه يعانى الحرمان ، رغم ان متع الحياة جميعها حوله :

( ظامىء للحياة وهى حوالى ـــ فى موكب الصبا والعبير

الصبابات كلهن أمامى ـــ والنشاوى وفاتنات الدهور

وأنا أبصر الرؤى مشرئبا ـــ من غيابات ركنى المهجور ) (٥٠)

وتعبير الشرقاوى عن الحرمان وكأنه قدره ، ملمح هام من ملامح الشعر الرومانسى ٠٠٠

**( ٧ ) التوق الى الحرية :**

والرغبة فى الحرية ، والأمل فى الانطلاق من أهم ملامح الشعر الرومانسى ، التى ظهرت فى شعر الشرقاوى ٠

ان مشاعره الحادة بالواقع وتناقضاته ، جعلته كشاعر رومانسى يعبر عن أمله وحلمه فى عالم جديد متحرر وهو يعبر عن هذا الملمح الايجابى من ملامح الرومانسية حين يقول لنفسه :

( فاطرحى هذه القيود وطيرى

وابعثى شدوة الهوى المكنونة ) ٠ (٥١)

ويختم القصيدة بمقطع يتسم بالايجابية فيقول :

( فابعثى شدوة الهوى المكنونة

واحطمى هذه القيود وطيرى

---

(٤٩) ديوان من أب مصرى ـ ص ٤٣ ـ ٤٥ ٠

(٥٠) نفس الديوان ـ ص ٤٣ : ٤٥ ٠

(٥١) ديوان من أب مصرى ـ ص ٤٤ ٠

اطلقيها كالرعب كالأمل المجنون

كالهول كانقضاض المصير ) (٥٢) ٠

والحقيقة الواضحة التى نخلص اليها من استعراض السمات الرومانسية فى شعر الشرقاوى الذى يمثل غالبية انتاجه فى ديوانيه هى أنه كان شاعرا رومانسيا ٠٠٠ تجسدت فى أشعاره تلك كل سمات الشعر الرومانسى ٠٠٠ من تعبير عن الشعور بالاغتراب ؛ والحب والامتزاج بالطبيعة هربا من الشعور بالوحدة والحزن ؛ والحلم والقلق والتناقض ؛ والاحساس بالحرمان وأخيرا التوق الى الحرية ٠٠٠

**( ب ) البناء الفنى فى الشعر الرومانسى لدى الشرقاوى :**

وفى هذا الجزء من الدراسة لشعر الشرقاوى الرومانسى ٠٠٠ نتعرف على أهم سمات ( البنية الفنية للقصيدة الرومانسية ) لنرى مدى التزامه بها ٠

نعلم أن أهم ما يميز البناء الفنى للقصيدة الرومانسية ٠

**١ ـ عنصر الوحـــدة العضـوية :**

فقد التزم بها الشعراء الرومانسيون منذ لفت ( خليل مطران ) الأنظار الى أهمية أن يكون شعرنا مماثلا لتصورنا ، وشعورنا ، وشرح المبادىء الأساسية مؤكدا لمذهبه الشعرى ( فى مقدمة ديوانه ) مؤكداً أهمية النظرة الى القصيدة فى جملتها لا فى أبياتها منفردة ، وذلك فى تركيبها وترتيبها ، وتناسق معانيها ، ومواقفها ٠

فاذا تأملنا شعر الشرقاوى ، لنبحث عن قصيدة تكون كلا متماسكا، وترتبط أجزاؤها ارتباطا يتمثل فى وحدة عضوية فنية ، فلن نجد ، هذه مثلا قصيدة ( يا حلم حياتى ) (٥٣) تتكرر فيها الكلمات والعبارات عدة مرات تكرارا غيرموظف ، ولا يضيف للدلالة شيئا ، ولا يمكن أن نصفها بأنها ملتزمة ببناء فنى يتوفر له عنصر الوحدة ، ففى المقطع الأول نقرأ :

( أنا يا سمراء أهواك وأهوى سبحاتك

أنت يا حلم حياتى ليتنى حلم حياتك )

---

(٥٢) الديوان نفسه ـ ص ٤٥ ٠

(٥٣) ديوان قصائد منسية ـ ص ٧١ ٠

ويتكرر ذلك فى المقطع الثانى الذى يختتمه بقوله :

( آه يا حلم حياتى ليتنى حلم حياتك )

ويحدث ذلك فى المقطع الثالث الذى يختتمه بالبيتين :

( غير نور الضحكة البيضاء تغشى قسماتك

رحبة يملؤها السحر كأحلام حياتك )

والمقطع الرابع تتكرر فيه ( أحلام حياتك )

( وبريق راقص شع بأحلام حياتك )

والمقطع الخامس تتكرر فيه كلمة حياتك ، وكلمة ( حلما )

( اترانى لم أعد أصلح حلما لحياتك )

والمقطع الثامن والأخير من القصيدة يكرر فيه الكلمات والعبارات التى جاءت فيما سبق من ابيات :

( ناصعا مثل الشعاع القدس من نهر حياتك
انه يهواك يا سمراء يهوى سبحاتك ) (٥٤)
( آه يا حلم حياتى من ترى حلم حياتك
عجبا هل صرت أشباح خطايا فى صلاتك
ونشيداً بربرى اللحن يضنى أمسياتك
وشدا من روعة المجهول يغشى قسماتك
أم أنا يا أنت معنى حائر فى خطراتك ) (٥٥) .

وفى هذه القصائد الرومانسية وغيرها ، والتى تزيد فى كمها كثيراً عن القصائد السياسية فى شعر الشرقاوى لا نجد ( الوحدة العضوية ) التى تميز بها الشعر الرومانسى عند غيره من شعراء المدرسة الرومانسية

فنحن نستطيع أن ننقل أبياتا لنضمها الى أبيات قصيدة أخرى فى الديوان ، دون أن نشعر بغرابة واحدة من القصيدتين ، أو تأثرها بما حدث من تغيير ويمكننا أيضا أن ننقل أبياتا من مواقعها فى القصـــيدة الى أماكن أخرى بها دون أن تتأثر ، وقد فعل هو نفسه ذلك عندما كرر

---

(٥٤) ديوان قصائد منسية ـ ص ٧١ : ٧٥ .
(٥٥) نفس الديون ـ ص ٧٥ .

قصيدته ( وعيد ) (٥٦) من ديوان من أب مصرى مرة أخرى باسم ( أنا وانت ) (٥٧) فى ديوان قصائد منسية .

ومما يؤكد عدم اهتمام الشرقاوى بالبناء الفنى فى قصائده أنه حين أعاد كتابة هذه القصيدة مثلا ، كان المقطع الذى ختمها به مختلفا تماما ، مع أن القصيدة واحدة ، لقد حذف المقطع الأخير من قصيدة ( وعيد ) والذى كان يهاجم حبيبته ويسخر منها قائلا :

أواه !! ، من هو يا غريرة .. ذلك الوجه الجديد ؟

هذا الذى استولى عليك بحسنه الألق الفريد ؟

فسخرت بى .. وسبحت فى أوهام عشكما السعيد

تعسا له !! هذا الفتى المنكود من حبى الطريد

لن تنعمى بالحب من بعدى وقد حطمت حبى ) (٥٨) .

ووضع بدلا منه ختاما لنفس القصيدة فى الديوان الثانى ، أبياتا يتغزل فيها بحبيبته ، ويشيد بجمالها ، وجمال صـوتها ، وبنطقهـا ، وبصمتها وهكذا يتغير مضمون نهايتها عند اعادتها مما يؤكد عدم توفر فكرة بعينها ، أو شعوراً محدداً لدى الشاعر يهتم بنقله الى المتلقى فى صورة فنية جيدة ، يقول المقطع الأخير من قصيدة ( حياة ) .

( فاذا نطقت سمعت رجعا من تسابيح السماء

واذا سكت شد سـكوتك مثل أصوات المساء

واذا ضحكت أنارت الدنيا بقدسى الضياء

وأنارت الآمال أعماقى وغرد بى الرجاء ) (٥٩) .

وهذا يؤكد أن البناء الفنى بالقصيدة لا يقوم على أساس وحدة ترتبط أجزاؤها ، وتكون كل عبارة بها ، بل وكل كلمة من كلماتها ، هامة فى مكانها ، ولا أقول هذا لا ينطبق عليه ما هو معروف من ( وحدة البيت ) فحسب ، بل ان كل بيت يمكن أن يستبدل الشاعر كلمات منه بكلمات أخرى دون أن يشعر بغرابة ما فعل ، ويضيف كلمة أو يحذف أخرى ، دون أن يعبأ بأهمية موقع الكلمة فى البناء الفنى .

---

(٥٦) ديوان من أب مصرى – ص ٧٥ سنة ١٩٤٤ .

(٥٧) ديوان قصائد منسية – ص ٦٥ سنة ١٩٤٦ .
الاثنتان قصيدة واحدة مع تغير فى النهاية .

(٥٨) ديوان من أب مصرى – ص ٧٥ .

(٥٩) ديوان قصائد منسية – ص ٦٦ .

## ٢ ـ غلبة النظم :

وبنية القصيدة الرومانسية لدى الشرقاوى ، يغلب عليهـا النظم فرغم أن الشاعر عليه أن يهتم فى الدرجة الأولى بشاعرية الكلمة ، وموضعها ، وأثرها فى مكانها ، والمبرر الفنى لوجودها فى موضع دون سواه ٠٠ الا أن ( الشرقاوى ) لم يعبأ بذلك فغلب النظم على بنية قصائده، ومما يؤكد تلك الحقيقة : تكرر ظاهرة وضعه كلمات بدلا من غيرها : مثلا : فى ( أغنية للمستقبل ) (٦٠) ٠

أضاف الى نفس القصيدة حين كررها ، كلمة ( ستطوى ) فقال :
( لم تعودوا بعد الا صفحات من كتاب
وستطوى ) ٠٠

ولم تضف الكلمـــة معنى ، أو جمـــالا لما سبقها ، وغير الفعـــل ( يتسكعن ) الى ( يتصعلكن ) ٠

( وبقايا ذكريات يتسكعن بسجنى ) ص ٨٤ ٠
( وبقايا ذكريات يتصعلكن بسجنى ) ص ١٣٢ ٠

وتتكرر ظاهرة وضع كلمات بدلا من غيرها فهو ( نظم ) لا يهتم الا بالوزن يقول :

ذكريات انا منها ، من سداها ، وهى منى ص ٨٥ ٠
ويقول : ذكريات أنا منها ، أنا منها ، وهى منى ص ١٣٢ ٠
ويغير الكلمات أيضا فى البيتين : ص ٨٥ ٠
( وأعيد الضرب فى الصخر الذى كنت ألنته
والنضال الدامى الصلب الذى كنت بدأته ) ص ٥٤ ٠

فيقـــول :

( وأعيد الضرب فى الصخر الذى كنت ألفته
والنضال الدامى المر الذى كنت بدأته ) ص ٥٥ ٠

وأين الشعر فى هذه العبارات :

الذى كنت ألنته ، الذى كنت ألفته

أن هذا لا يزيد عن كونه نظما رديئا ركيكا ، ولا شك أن القارىء يشعر عند قراءته قصائد الديوانين أنه يدور فى اطار مفردات متكررة ، وأوزان موسيقية محددة ، ومضامين رومانسية مسطحة ٠

---

(٦٠) ديوان قصائد منسية ـ ص ٨٢ ، ١٣١ ٠

**٣ ـ ومن اهم السمات التى حظيت بعناية شعراء المدرسة الرومانسية : توظيف عنصر الأسطـــورة :**

و ( اللجوء للأسطورة مكنهم من التعبير عن تجربتهم من الحب والموت ، والشعر والزمان ، فى صيغ عاطفية غنائيــة ، ونــرى لهـذه الظاهرة ، بعض التجليات فى معظم القصائد الرومانسية ) (٦١) ٠

لكننا لم نعثر فى شعر الشرقاوى الرومانسى باستفادة ، أو تأثر بالجو الأسطورى الذى يمكن أن تلعب فيه العناصر الأسطورية دوراً هاما فى التصوير الشعرى ، وفى بنية القصيدة فنيا وذلك لغلبة اللغة السهلة البسيطة لديه حيث لم يعبأ ( الشاعر ) بأن يحملها صورا فنية ذات قيمة ٠

**٤ ـ ومن سمات بنية القصيدة الرومانسية لدى شعراء الرومانسية ، الذين سبقوا الشرقاوى ( ظهـور بذور القصـــة ، والحـــوار ، والشخصية ) فى القصيدة :**

ان اتخاذهم ( عناصر القصة ، الحوار ، والشخصية ) ما يمكن أن نسميه بالبذور الدرامية ٠ كوسيلة للتعبير والتحليل النفسى للعواطف والمشاعر وتجسيد الدلالات والمواقف ، والمعانى ، وتقابل الآراء والأفكار وتصارعها ٠٠ نجد نماذج كثيرة له فى أشعارهم ، من امثلتها ما جاء فى شعر ( ايليا أبى ماضى ) ، و ( المواكب ) لجبران خليـــل جبران ، و ( أحلام الراعى ) لالياس فرحات و ( على بساط الريح ) و ( شـــعلة العذاب ) لفوزى معلوف و ( الأحلام وعبقر ) لشفيق معلوف ٠

وقد تأثر الشرقاوى فى أشعاره الرومانسية بهذه الظاهرة ، فنجد أصداء كثيرة لها متناثرة فى قصائد ديوانيه ، لكن افضل مثل لها ، القصيدة الحوارية ( النور البعيد ) (٦٢) ، وقد وضع الشاعر لها مقدمة قصصية نثرية قدم فيها للقارىء تعريفا ببطلى القصة ـ القصيدة ـ وهما (شاعر وامراة) اما الشاعر : فتزحم نفسه آمال ، يجلس منكس الرأس يحمل هموم سنينه الذواهب ) (٦٣) وهى ( كانت من نساء السوق تحمل فى قلبها مأساة ، وفى عينيها بريقا ، وتضع لنفسهـــا مسرات تنسيهـــا امسها الداكن ) (٦٤) ٠

---

(٦١) احمد شمس الدين الحجاجى الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ـ ط١ ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٧٥ ـ ص ١٠ ٠

(٦٢) ديوان قصائد منسية ـ ص ١٢٣ ٠

(٦٣ ، ٦٤) نفس الديوان ـ ص ١١٣ ٠

وفى هذا اللقاء بينهما يجلس الشاعر شاردا محزونا مستسلما لآلامه ، ومخاوفه ، وتحاول هى أن تسرى عنه وتهون عليه ، فتحدثه عن الحياة والموت وعن نفسه تبدأ القصيدة بالحوار بينهما فى مقطوعات متعددة القوافى :

هى : اى سجن من ظلام اليأس تقضى فيه عمرك .
قـم فطر فى موكب الدنيا فما أعبق عطرك .
وانتفض من رقدة الحزن التى تطفىء جمرك .
واصطنعنى اكن النور الذى يشرح صدرك .
واكن وحى أغانيك التى ترفع ذكرك .
لك رأس نفخت فيه رياح العبقرية .
وفم تنساب منه النغمات القدسية .
والغد المرموق يدعوك ويعتد التحية .

هو : من تكونين وقد أطلعت فى ليل شقائى .
نجمة تملأ بالآمال أرضى وسمائى .
من تكونين وقد أشرقت فى ظلمة حزنى .
ومسحت الدمع أن أبقى الردى دمعا بعينى ) (٦٥) .

وينتهى حوارهما بأن تتشابك أيديهما ، وكان آخر حوارهما :

( هو : أنت منذ اليوم تسبيحة أرواح تقيه
هى : آه ما أروع أن أحيا كعذراء نقيه ) (٦٦) .

وقد كانت مثل هذه البذور الدرامية فى شعر الشرقاوى من العوامل التى أهلت شعره فيما بعد لاقتحام عالم المسرح الشعرى ، كما سأوضح ذلك فى فصل لاحق .

---

(٦٥) قصائد منسية ـ ص ١١٤ ، ١١٥ .
(٦٦) قصائد منسية ـ ص ١٢١ .

# الفصـل الثانى

## الشرقاوى واقعيـا

## الشرقاوى واقعيـــا

وقبل أن نتعرف على موقف الشرقاوى من الواقعية فى الشعر الحديث·

لا بد من الاشارة الى بعض القضايا لأهميتها فى القاء الضوء على موقفه ، وأثره ودوره فى هذا الشعر ·

فاستعرض فى البداية موقف شعرنا العربى من الواقع وأحواله وظروفه السياسية ، ومناسباته ، وذلك منذ الشعر الجاهلى ، فثمة سببية متبادلة بين الشاعر والأجيال السابقة ، واللاحقة ، فهو بقـــدر تأثره بالأجيال السابقة عليه بقدر تأثيره فى جيله ، وفى الأجيال التالية له ·

نعود الى شاعرنا العربى القديم ، فنجده وقد اهتم بواقعـــه ، وظروفه السياسية ومناسباته وعرف الالتزام تحت اسم ( الموضوعى ) أما الشعر الذاتى فهو غير الملتزم ، لقد لزم الشاعر نفسه بالتعبير عن الجماعة ، كان الشاعر الجاهلى لسان القبيلة ، يتحدث عنها فى شتى المناسبات ، ( والشعر ديوان العرب ، ومخزن علمهم ، وهو لديهم عالم النجوى الذى يرتبط من خلاله العربى بالآخر أو بذاته ) (١) ·

وظل الشعر على امتداد العصور ، يواكب الأحداث الاجتماعيــة والسياسية ، لم ينزل عنها فى أى وقت فهناك دائما تفاعل بين الشاعر وظروف المجتمع فى عصره لكن هناك اختلاف بين موقف الشاعر القديم ، والشاعر الحديث ، فى التزامه بقضايا الواقع ، وهنا يأتى دور :

( القضية الثانية ) : وهى عن ( أدبنا المعاصر ومدى التزامـــه بقضايا الواقع ) ·

---

(١) محمد الرميحى ـ آراء حول قديم الشعر وجديده ـ كتاب العربى ١٣ ـ مطبعة الكويت ـ سنة ١٩٨٦ ـ ص ٥ ·

لقد عرف أدبنا الحديث مفهوم الالتزام المعاصر ، منذ استعمله ( جان بول سارتر ) فى كتابه ( الأدب الملتزم ) .

واشتهرت قولته أن ( لا حيدة فى الفن ، فكل عمل أدبى دعــوة ، وادراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها ) (٢) .

ونشأت فكرة ( الالتزام ) فى العصور الحديثة ، نتيجــة لارتبــاط الأديب بمشكلات الحياة الواقعية .

وقد عرفنا الأدب الملتزم ، والأدب الواقعى من خلال كتابات نقاد الغرب مثل ( جورج لوكاش ) .. فى كتابه ( معنى الواقعية المعاصرة ) وهو الذى عرف الواقعية فى الأدب بقوله : ( ان الأدب صورة للواقع وأنه يكون أصدق مرآة اذا صور تناقضات التطور الإجتماعى ، أى اذا اظهر الكاتب قدرته على النفاذ الى بنية المجتمع ، واتجاه تطوره فى المستقبل ) (٣) .

أما المفكر الفرنسى « روجيه جارودى » فقد رأى أن : كل عمــل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الانسانى فى العالم ، ومن هنا لا يوجد أبداً أى فن غير واقعى ، أى لا يوجد فن لا يستند الى واقع متميز ومستقل عنه ويستشهد ببودلير الذى كان يقول ( الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو الشىء الذى لا تكتمل حقيقته الا فى العالم الآخر ) (٤) ومن المهم أن ألقى الضوء على الأصول الاشتراكية الأولى للواقعية ، حيث تأثر بها الشعر العربى الحديث ، خاصة فى الفترة التى شهــدت كتابات « الشرقاوى » وجيله من الشعراء والأدباء ، تأثراً كبيراً ..

ومن هذه الأصول ما قاله مفكرون آنذاك مثل : انجلز ( الأدب يقوم بوظيفته فى المجتمع من خلال قضيتين أســاسيتين همــا ( الالتزام ) و ( الاستلاب ) أما الالتزام : فيكون بالاتجاه الى الموقف والأحــداث نفسها ولا ينبغى للشاعر أن يعطى للقارىء حلا جاهزاً ) (٥) .

---

(٢) ديمين كرانت ـ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ـ الواقعية ـ دار الرشيد للنشر ـ العراق ـ سنة ١٩٨٠ ـ ص ٩٥ .

(٣) رينيه ويليك ـ ترجمة ـ محمد عصفور ـ المجلس الوطنى للثقافة للكويت ـ سنة ١٩٧٨ ـ ص ١٩٥ .

(٤) روجيه جارودى ـ واقعية بلا ضفاف ـ ترجمة حليم طومسون ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ ـ ص ٢٢٥ .

(٥) صلاح فضل ـ منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سنة ١٩٧٨ ـ ص ٧٤ .

وبالاضافة الى تلك الحقائق والقضايا التى احاطتبظهور الواقعية فى ادبنا العربى ، ارى ان هناك عدة عوامل هامة كان لها اثرها على ادبنا الواقعى عامة ، وعلى شعر الشرقاوى الواقعى خاصة وهى :

**اولا :** الظروف السياسية التى مر بها العالم العربى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، من مأساة فلسطين عام ١٩٤٨ ، وثورة يوليو ١٩٥٢ وثورة الجزائر ضد الاستعمار الفرنسى ، والمعارك فى تونس ، الى حرب السويس عام ١٩٥٦ ، وفى ظل الأوضاع الاجتماعية الناتجة عن تلك القضايا كان على الشاعر ان يكتب مستلهما عصره ، وواقعه ، وهذا ما فعله « الشرقاوى » ٠

**ثانيا :** حركة المد الماركسى وموقف الشرقاوى منها ٠

فى تلك الفترة قويت الحركة الشيوعية ، وحاولت أن تجد لها انصارا فى الوطن العربى ، وتأثر بها بعض الشعراء ، وفى مقدمتهم ( الشرقاوى ) وبرزت الدعوة الى الشعر الملتزم ، وهو ما سمره الشعر الجماهيرى ، او النضالى ، الذى اكد فى دعوته الى الالتزام أن الأدب الواقعى ، والأدب الملتزم ، ليسا وقفا على الشيوعيين ، لكن الشعراء العرب الذين انساقوا وراء الحركة الشيوعية تأثروا بأفكارها ، ورددوها فى اشعارهم ، كما ترددت لديهم الفاظ المعجم الشيوعى : الكادحين ، الفقراء ، الحرية الحمراء ، المناضل ، الرفيق ، السلام ٠

**ثالثا :** ان ترجمة قصيدة ( الأرض الخراب ) للشاعر الانجليزى ( ت٠ س٠ اليوت ) كان لها اثر كبير على الشعر الملتزم فى الأدب العربى الحديث (٦) النضالى منه ، وغير النضالى ، والردىء منه ، والجيد ٠

وفى ظل المناخ والعوامل التى شرحتها سابقا ، ظهر الاتجاه الواقعى فى عالمنا العربى ، وبرز دور الشرقاوى فى الحركة الأدبية منذ الأربعينيات ، حيث اخذت هذه الحركة تثرى بالابداع الواقعى وقد ارتبط ( شعر التفعيلة ) بالمدرسة الواقعية فى الشعر العربى ، وكان الشرقاوى من اوائل رواد هذا الشعر الذى تحرر من وحدة البحر ، ووحدة القافية فى القصيدة ، ولم يلتزم بنظام الشطرين وعدد التفعيلات فى كل بيت ٠

وظهرت بوادر متفاوتة المستوى من هذا الشعر فى الأقطار العربية، وكتبت الشاعرة العراقية ( نازك الملائكة ) مقدمة ديوانها ( شظايا ورماد ) (٧) عام ١٩٤٩ متحدثة فيها عن هذا الشعر ، محاولة استنباط بعض القواعد التى يسير عليها ، ثم ظهر كتابها ( قضايا الشعر

---

(٦) عز الدين اسماعيل ــ الشعر العربى المعاصر ــ دار العودة ــ ط ٢ ــ سنة ١٩٧٢ ــ ص ٢٣٠

(٧) نازك الملائكة ــ شظايا ورماد ــ المعارف بغداد ط ١ ــ سنة ١٩٤٩ ٠

العربى ) (٨) عام ١٩٦٢ ، وتعددت فيه تسميات هذا اللون من الشعــر بين الشعر الحر ، الشعر المنطلق ، الشعر الجديد ، الشعر الحديث ، شعر التفعيلة ويعد شيوع هذا النسق تحددت تسميته ما بين ( الشعـر الجديد ) و ( شعر التفعيلة ) و ( الشعر الحر ) ٠

واعتبر شاعرنا ( عبد الرحمن الشرقاوى ) واحداً من رواد هذا الشعر الجديد ٠

ولابد من الاشارة الى كتاب نقدى واكب بدايات الشعر الجديد ، لأهمية هذا الكتاب فى ذلك الوقت الذى كان فيه الشعر المصرى خامة للبحث حيث شارك فى ترسيخ قواعد ( الرومانسية الاشتراكية ) كنظرية فى النقد الأدبى ، وعنوانه ( فى الثقافة المصرية ) وقـد اشترك فى تاليفه « محود أمين العالم ود٠ عبد العظيم أنيس » ٠ ومقال « العالم » فى الكتاب يصوغ منهجا فى الرؤية النقدية للشعر جعله مرجعا للاشتراكية الأدبية فى حقل الشعر ، وانطلق فى تقييمه لحركة الشعر الحديث من افتراض أن الواقع السياسى للمجتمع هو صوت التجربة الانسانية وأن الشكل الجديد أو ( وحدة التفعيلة ) هى الفارس الذى طال غيابه ٠٠ وما ان أقبل حتى أنقذ شعرنا انقاذاً أبديا ، ويرى أنه ما ان أقبلت معارك شعبنا الواحدة تلو الأخرى مع الاستعمار ، حتى انبثق مع دماء الشهداء تيار جديد فى الشعر المصرى يقوده مناضلون حقيقيون ، وأن الشرقاوى كان فى مقدمتهم ٠

وآمل أن تكشف هذه الدراسة عن مدى صدق هذه الأحكام ٠٠٠ خاصة وأنه مع بدايات الشعر الحر ، أو « شعر التفعيلة » وقر فى الأذهان أنه الشعر الذى ارتبط بالواقع ولبى دعوات كل من « سلامه موسى » الى ( الأدب المرتبط ) و « لويس عوض » الى « الأدب فى سبيل الحياة » ، و « أنور المعداوى » الى « الأدب الملتزم » ٠

وشهد معارك « محمود أمين العالم » و « حسين مروه » و « غائب طعمه » وغيرهم فى ميدان « الأدب الواقعى » ٠

وفى هذه الدراسة أحاول الكشف عن الخبرة الفنيـة فى الأداء الشعرى لدى الشرقاوى ، كأحد رواد الشعر الواقعى ، وكيف عبر من خلال صياغة شعر التفعيلة ( الجديدة ) عن الموضوعات الوثيقة الصلة بالواقع ، بحيث تتلاءم عناصر التشكيل الجمالى مع مقتضيات المضمون الواقعى فى اطار المناخ العام الذى تحدثت عنه سابقا ، والذى استقى

---

(٨) نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار الأدب ـ بيروت ـ ط١ ـ سنة ١٩٦٢ ٠

منه الشرقاوى موضوعات قصائده آملة التوصل الى أسس العلاقـــة الجمالية بين موضوعاته السياسية ، والبناء الفنى للقصيدة لديه ٠

القصائد التى يتجه فيها الشرقاوى نحو الواقع ، ليعالج موضوعات وأحداث سياسية أو اجتماعية فى ديوانيه هى :

**اولا : فى ديوان « من أب مصرى » :**

احدى عشرة قصيدة ، استمد موضوعاتها من أحداث سياسية ، ومناسبات اجتماعية وقعت فى تاريخ كتابتها ، هذه القصائد هى :

( رسالة من أب مصرى ، عزه والرفاق ، ماذا به ، صدى ثورة الشام ، أى حصاد ، الفجر الجديد ، فلتعيشى يا جميلة ، ضربة الفجر لانبثاق الصباح ، رسالة الى زوجتى ، أنشـــودة الحـــرية ، مصرع لومومبا ) ٠

كما يضم الديوان أربع قصائد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاطار السابق وتتحدث عن تجربة السجن التى خاضها الشرقاوى هى : ( أمسك زفرتك، أشواق سجين ، من وراء الأسوار ) ٠

**ثانيا : فى ديوان «قصائد منسية » :**

أربع قصائد فقط ، فى موضوعات اجتماعية وسياسية هى (رسالة الى جونسون ، يوم السودان ، ثورة السودان ، انتفاضة ) ٠

وهذه القصائد السياسية والاجتماعية والتى يبلغ عددها تســـع عشرة قصيدة تشير الى أن الشاعر لم يعش بمعزل عن مجريات الواقع من حوله وانما تأثر بالأحداث السياسية الدائرة ، وكان له موقف منها ، انعكس على تجربته الشعرية ، وان لم يمثل أكبر جانب منها ، حيث احتلت أشعاره الرومانسية، ذلك الجانب الأكبر ، كما اتضح من دراستنا السابقة لشعره الرومانسى ٠

لكن قصائده فى الشعر السياسى تشير الى أن الهم السياسى كان شاغلا أساسيا فى حياته ، خاصة وأن له عدة قصائد كتبها فى السجن وضح فيها موقفه ضد ممارسات القمع والاستغلال والتواطؤ مع المستعمر، التى كان القصر يمارسها هو وعملاؤه انه كان ضد الاستعمار الانجليزى، وقواته المحتلة التى أحكمت سيطرتها على البلاد ، وعبرت قصائده عـن انتمائه الى اليسار،حيث كان عضوا فى جماعة انصار السلام اليسارية، آنـذاك ٠

لكنه فى تصريحاته الأخيرة فى لقاءاتى به فى أواخر حياته ، كان يؤكد عدم انتمائه للشيوعية فى اى وقت مضى ، بالرغم من حبسه الذى كان ظلما ، وكرر ذلك ايضا فى لقاءات معه بأجهزة الاعلام المصرى ، والعربى ٠

ويصرح الشاعر أن اشعاره هذه كانت السبب فى سجنه يقول فى مقدمة ( تمثال الحرية وقصائد منسية ) :

( ضاع منى شعر كثير ، واختنق شعر اكثر ، اما الذى ضاع فقد صادرته الحملات التى عرفتها منذ عام ١٩٤٢ ، وفى بعض تلك الحملات صادروا ديوان المتنبى لأن غلافه كان أحمر اللون ) (٩) .

وقول فى قصيدة ( امسك زفرتك ) التى كتبها فى سجن مصر عام ١٩٤٦ :

( تعلم ايها المسكين ان تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحرى
لقد قلنا كما قلت فذقنا السجن ألوانا
أخى من خارج الأسوار لا تجزع لبلوانا ) (١٠) .

لكننى لا أجد فى هذه الأشعار من مفهوم الشعر النضالى ما يدعو الى سجنه ولما كان « شعر التفعيلة » هو الشعر الذى ارتبط منذ بداية ظهوره بحركة الأدب الواقعى من جهة ، وبالمد الاشتراكى من جهة أخرى ، فانى أرى فصل قصائد التفعيلة عن غيرها ودراسة الظواهر الشائعة فى أدوات التعبير بها ، ثم المقارنة بينها وبين بقية القصائد السياسية بالديوانين حتى نرى هل كان ثمة اختلافات فى التعبير الفنى بين ( قصدية التفعيلة ) ، وغيرها من قصائد الشاعر ، التى التزمت الوزن والقافية ، أو تلك التى كتبت بنظام المقاطع ، والى اى مدى يمكن أن تعبر هذه القصائد عن اتجاه الشاعر الى الواقع ٠

ومن الملاحظات الهامة التى يجدر الاشارة اليها ان «شعر التفعيلة» فى ديوانى الشاعر لا يزيد عن « ثمانية قصائد » فقط ، من مجموع القصائد وهى « سبع وخمسون » قصيدة ٠

---

(٩) ديوان قصائد منسية ــ ص ٥ ٠
(١٠) ديوان من أب مصرى ــ ص ٦٦ ، ٦٧ ٠

والقصائد التفعيلية الثمانية هى : من أب مصرى – عزة الوفاق ، ماذا به ، نجوى ، فلتعيشى يا جميلة ، رسـالة الى زوجتى ، مصرع لومومبا ، وقصيدة رسالة الى جونسون (١١) ٠

وسأقدم دراسة فنية مفصلة لقصيدة ( من أب مصرى ) مع ايضاح العلاقة والتشابه بينها وبين ( رسالة الى جونسون ) حيث انهمـا من القصائد التفعيلية ، كما أن كلا منهما أخذت شكل الرسالة ، وفى موضوع واحد ، واحتلت اكثر الصفحات بالنسبة لغيرها من القصائد السياسية بالديوانين ٠

## ★ دراسة فنية لقصيدتى رسالة من أب مصرى الى الرئيس ترومان ورسالة الى جونسون

« خطاب من أب مصرى الى الرئيس ترومان » : كتبها الشاعر فى باريس عام ١٩٥١ ، حيث كان فى بعثة من الحكومة المصرية لمدة عام ، ونشرت فى القاهرة لأول مرة فى كتاب مستقل عام ١٩٥٣ (١٢) ، وعلى غلافه كتبت العبارة « لجنة الفنانين والكتاب انصار السلام تقدم » وواضح من عنوانها انها رسالة مفتوحة بعث بها الشرقاوى الى الرئيس الأمريكى فى ذلك الوقت « هارى ترومان » يناشده تجنب العالم ويلات الحرب ، وما تجره من خراب ودمار ويطالبه بالعمل على اقرار السلام ٠

وهى قصيدة طويلة « بالنسبة للصفحات التى احتلتها ، فقد احتلت الصفحات من ثلاث الى تسع وعشرين من الديوان ، أى حـوالى سبع وعشرين صفحة كاملة » ٠

وقد عاد الشرقاوى بعد نحو « سبعة عشر عاما » من كتابته هذه القصيدة للرئيس ترومان ، يكتب « رسالة » أخرى الى رئيس الولايات المتحدة ، فى ذلك الوقت « جونسون » وقد استغرقت تسع عشرة صفحة من ديوانه الثانى تمثال الحرية وقصائد منسية ، فقد احتلت الصفحات من ٤١ : ٦٠ ، وأرخ لها الشاعر بسنة ١٩٦٧ ٠

---

(١١) هذه القصائد فى الصفحات : من ديوان أب مصرى ص ٣٠ ، ٤٦ ، ٧١ ، ١١٢ ، ١٣٣ ، ١٥١ ديوان وقصائد منسية – ص ٤١ ٠

(١٢) القصيدة طبعة دار الفن الحديث ، مطبعة اولاد أورفند ، وكتب لها مقدمة ابراهيم عبد الحليم ٠

وفى البداية لابد من الاشارة الى ما تتطلبه القصيدة الطويلــــة الحديثة لبنائها الفنى ، انها تختلف عن القصيدة الطويلة فى شعرنـــا العربى القديم ، الذى عرف المطولات ، لا القصائد الطويلة ، فقد كان من مظاهر « الاعجاز » أن يكتب الشاعر فى بحر واحد – وربما قافية واحدة – أكبر عدد ممكن من الأبيات التى قد تصل الى المئات والألوف ، ولم يكن يهم الشاعر فيها الا الحفاظ على صحة المعيار الموسيقى ، وصرامة الشكل الهندسى أما ما تقوله ، وطريقتها فى القول فلم تخطر على باله الا نادراً أما طول القصيدة عند الشاعر الأوربى فهو نتيجة لأسباب أكثر عمقاً ، تلك الأسباب التى قد تدرك أبعادها فى فن القصيدة الحديثة عند اليوت ، فقصائده الطويلة لا سبيل أن تستغنى فيها عن مقطع بآخر ولا عن بيت بآخر وانما تطول القصيدة الاليوتية وفق تركيبها المعقد الذى يجمع بين الفن التشكيلى ، والبناء السيمفونى والتطور الدرامى فى عجينـــة شعرية واحدة ) (١٣) ٠

فاذا تأملنا قصيدتى الشرقاوى فى ضوء سمات القصيدة الحديثة الطويلة ، لندرك الى أى مدى تحققت بهما ، وجدنا التكرار الغير موظف يغلب عليهما ، ان الشاعر يبدأ القصيدة الأولى بالقذف المباشر للرئيس الأمريكى :

( وانى لأعجب لم صوروك حديد الفؤاد ، بليد الشعور
( واعلم أنـــك تهــــوى الحـــــرير
فتنشر فى الأرض عطر العفونة ) (١٤) ٠

ويستمر فى ( سبه ) بنفس الطريقة الساذجة :

( واعلم أنك تهــــوى الحـــــرير
فتطعم – فى الوحل – دود الخيانة ) (١٥) ٠

ويختتم المقطع قبل الأخير منها بعبارات القذف والفاظ الزراية :

( كفى أيهذا الاله الذى يلطخ بالوحل طهر السحاب
كفى أيها الهمجى الرهيب !! كفى أيهذا الاله القذر !
اله يبول على التضحيات ويبصق فوق قبور البشر
يضمخ لحيته بالدماء وترقصه أنة المحتضر ٠٠
كفى أيها الهمجى الرهيب

---

(١٣) غالى شكرى – مرجع سابق – ص ٩٦ ٠
(١٤) ديوان من أب مصرى – ص ٤ ٠
(١٥) نفس الديوان – ص ٤ ٠

ويا لفحة من بقايا ذنوب

ويا خفقة من هوى الغروب )(١٦) .

اما قصيدة ( رسالة الى جرنسون ) فيبدؤها وينهيها بالشتائم ،

انا لست اقرؤك السـلام

فلا سلمت

ولأنك اقسى لعنة كتبت على قدر السلام

ولأنت وصمة عصرنا الوضاء وصمته الزرية ) (١٧) .

ويظل مستمرا فى شـتائمه وسبابه ولعناته وأوصافه له بكل صفات البشاعة والقبح فهو ( امبراطور الزراية ، والمهانة ، والذنوب ، وهو أمشاج من مسخ للجنون ، حامى الظلمات غول الحضارة ، وكسف تهب على جلال العصر من ليل البغايا ، وملـك الخنـا ، وفارس العـار المحنك ) (١٨) ، وغيرها من ألوان السباب حتى نهاية القصيدة ، ان السلام والمناداة به موضوع سياسى حقا ، يتصل بالمجتمع ، يرتبـط بقضايا الواقع لكن الشاعر لم يستطع تحويل هذه القضية من مستواها العام السياسى والاجتماعى ، الى المستوى الشعرى لذلك لم تأت مناداته بالسلام فى صورة شعرية لها طابع فنى خاص متميز ، بل جاءت وكأنها من قصائد المناسبات ، وأستطيع حصر الظواهر الواضحة فى قصيدته ، وهى تغلب على شعره كله كما سيتضح فيما بعد وهى : التكرار ، التقرير والمباشرة ، الخطابية ، تقليدية الصياغة ، السخرية ، البذور الدراميـة من قص وحوار وشخصيات ، فالشاعر مثلا يجنح الى التقرير والمباشرة كثيرا فى شعره ، يقول مثلا فى قصيدة ( من أب مصرى ) :

ولكن لعل خطابى يريث لكيلا يروع الصباح الجميل

وأعلم انك تهوى الصباح ندى الجراح رخيم العويل

ولست اقدم ( طى الخطاب ) دماء ابنتى

ولا زوجتى

وذلك عن قلة فى الحياء ..

وبخل يغالبنى بالدماء ..

وذوق من الريف جاف غايظ كما يغلظ العيش فى قريتى ) (١٩) .

---

(١٦) ديوان من أب مصرى – ص ٢٨ .

(١٧) ديوان قصائد منسية – ص ٤١ .

(١٨) نفس الديوان من ص ٤٤ : ٦٠ .

(١٩) ديوان من أب مصرى – ص ٦ .

وقد كثرت ألفاظ الحياة اليومية البعيدة عن الشعر مثل ( البخل ، قلة الحياء ) .. الخ وفى رسالة الى جونسون : الكثير من التعابير المليئة بالمباشرة ، والتقرير منها :

( انى لأذكر انى من نحو سبعة عشر عاما أو أقل
خاطبت انسانا له قسمات روحك أو أضل
وله مكان القلب مثلك قطعة من صخر تكساس الأصم ) (٢٠) .

وتبدو ( تقليدية الصياغة ) بما تحتوى من طابع انشائى نثرى وسطحى فى مثل قوله :

وتلقى الدخان على فجرنا
وتسمع أنات أصفادنا
وجلجلة القيد فى أرضنا
وترجيع أنات أطفالنا
وفتك الغلاء بأقواتنا
وهمهمة الحزن فى دورنا ) (٢١) .

ونحن لا نستطيع أن نصف تعبيرات الشرقاوى بغلبة ظاهرة وحدها على قصيدة بعينها ، دون غيرها ، فربما اجتمعت الظواهر فى قصيدة ، وربما سيطرت بعضها على أخرى فتداخلت المباشرة والتقريرية ، مع الخطابية ، والتكرار ..

لكننى أسوق بعض الأمثلة لكل ظاهرة للتدليل على شيوع هذه الظواهر السلبية فى لغة الشرقاوى بقصائده ، سواء منها تلك التى اتبع فيها صياغة الشعر الحر ، أو القصائد البيتية ، و التى كتبها بنظام ( المقاطع ) كما سوف نرى والخطابية فى قصيدته ( الى الرئيس الأمريكى) تبدو منذ يستهل حديثه معه بقوله

( يا سيدى ..
اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام ) (٢٢) .

وتظل الخطابية مسيطرة على القصيدة حتى نهايتها حيث يقول :

( ستحيا ابنتى فى ظلال السلام ، وتنعم باللعب الوافرة
تمارس كل حقوق الحياة ، حقوق طفولتها الزاهرة

---

(٢٠) ديوان قصائد منسية – ص ٤٣ .
(٢١) ديوان من اب مصرى – ص ٩ ، ١٠ .
(٢٢) ديوان من اب مصرى – ص ٢ .

واقسم ان لن تصير ابنتى غدا طفلة لشهيد قضى ) (٢٣) .

ويرتفع الهتاف ، وتصل الشعارات الى درجة المنبرية والصراخ فى قصيدة « رسالة الى جونسون » حتى فى هذا المقطع الذى جاء فى سياق « قصة الغول » ، ولم تؤثر القصة فتخفف نبرة الهتاف فقال :

( لم لا نقاتـــل ..
فلنقاتـــــل
هى ضربة لا غير نضربها معا لتثير رعبه
هى ضربة ستصيب قلبه
فلتضربوا الغول المخيف
اضرب فما هى غير ضربة ) (٢٤) .

ويعود للهتاف فى المقطع الأخير من القصيدة :
( يا ايها المتحضرون ..
تضامنوا ، وتكتلوا ، كى تدفعوا عن عصرنا المسكين عاره
ولتنقلوا ميراثنا البشرى من طغيان هذا البربرى ) (٢٥) .
تبرز النثرية فى كثير من أجزاء القصيدة ..
ومنها هـــذه التســاؤلات :
( ماذا تريد .. وكيف جئت ..
اتريد ان يتهدم الأهرام أو تهوى المآذن والقباب
اتريد تخريب الكنائس والمعابد والمساجد
اتريد افناء الذى يعتده المتحضرون
ارث الحضـــارة والفنون ؟
اتريد هدم الأزهر المعمور وهو منارة عبر القرون
اتريد افناء المعابد فى أبى سمبل واطفاء المنارة ) (٢٦) .

وتسود روح السخرية فى قصيدة ( من أب مصرى ) منذ بدايتها ، وحتى نهايتها ، لكنها سخرية ، مباشرة ، وفى صور عادية ، لم يهتم الشاعر بصياغتها صياغة فنية ، مكثفة عميقة ، فهو فى البداية يصف الرئيس الأمريكى بأوصاف ساخرة منها :

( واعلم انك تهوى النجوم وتعجب كيف تحلى السماء

---

(٢٣) نفس الديوان — ص ٢٩ .
(٢٤) ديوان قصائد منسية — ص ٥٤ .
(٢٥) نفس الديوان — ص ٥٨ .
(٢٦) ديوان قصائد منسية — ص ٥٩ .

وتطلب فى الأرض سحر النجوم فتصنع لألاءها بالدموع ) (٢٧) ٠
وينهيها ساخراً بقوله :

( ستحيا ابنتى فى ظلال السلام
وتصبح أنت مع التابعين هواجس من ذكريات الظلام
فان تملكوا الذرة المفنية
فانا لنمتلك التضحية
ونمتلك الذرة البانية ) (٢٨) ٠

اما السخرية فى « رسالة الى جونسون » فتشيع من خلال الشتائم التى تحفل بها القصيدة ٠

وقد كتب الشرقاوى قصائده السياسية فى ظل مناخ شكلته العوامل والظروف التى تحدثت عنها فى المدخل السابق ، وكان تأثر الشاعـــر بالموقف الشيوعى واضحا غاية الوضوح فى تلك القصائد ، ومما يؤكد ذلك شيوع مفردات المعجم الماركسى بها ٠

فى قصـــيدة ( من اب مصرى الى الرئيس الأمريــكى ) تكــررت كلمات : السلام ، الكادحين ، الراية الحمراء ، ضحايا الكفــاح ، النضال، فى ( رسالة الى جونسون ) تتكرر كلمات : السلام ، البسطاء ، صناع التقدم ، وتنساب العبارات فى بساطة بدائية حتى يبدو عـــدم اكتراث الشاعر ، أو محاولته خلق لغة خاصة غنية بالايحاءات ، أو تكنيك متسق متوحد للقصيدة كما شاعت الكلمات التى تتردد على الألسنة فى الشارع المصرى ( وصباحهم كمسائهم ورد وفل ) (٢٩) ٠

واذا كان الشرقاوى قد لجأ الى شكل القصيدة الطويلة يعبر من خلاله فى قصيدته ، فقد كان حريا به أن يحاول خلق تركيبة شعريـــة جديدة ، يكون فيها للطول أسبابه العميقة ، ولا يكون زيادة لسطورها فقط ، وبالرغم من مرور السنوات ، بعد قصيدته الأولى ، فنحن لا نجد أى تطور فى الصياغة الفنية للقصيدة الثانية ليس هذا فحسب ، بل ان مستواها ينحدر كثيراً عن مستوى القصيدة الأولى ٠

ويطغى « التكرار » بحيث يمكن حذف المقاطع أو تغيير أماكنها أو الاستغناء عن الكثير منها ، دون أن نشعر بأية فروق تحدث فى البناء

---

(٢٧) ديوان من اب مصرى ــ ص ٤ ٠
(٢٨) نفس الديوان ــ ص ٢٩ ٠
(٢٩) ديوان قصائد منسية ــ ص ٥١ ٠

المترهل للقصيدة ، وهى مليئة بالتكرار الذى لا يضيف معنى جديداً ، أو شعوراً مؤثراً ، أو صورة فنية ناضجة ، انه يكرر السباب والشتائم التى يكيلها للرئيس الأمريكى ، وهى ليست مـن الشـعر فى شىء ، ولا تخدم المضمون ولا الشكل الفنى ·

ومع كل ذلك فقد اشاد النقاد بقصيدة ( من أب مصرى الى الرئيس الأمريكى ) اشادة كبيرة ، ولم تلق قصيدة من الشعر الجديد ما لقيته هذه القصيدة فى وقتها من حفاوة ، واهتمام · واعتبرت كمنشـــور سياسى ، فى الشارع المصرى ، حيث عبرت عن موقف المدافعين عـن السلام الكثيرين آنذاك وقال لويس عوض (٣٠) عـــن ( الشـــاعر ) و ( القصيدة ) : انه الشاعر الجسور ، لأنه استطاع فى هذه القصيدة أن يواجه مشكلة الصورة الأدبية بشجاعة لا تنكر ، وقال عن القصيدة ، ان مقامها فى تاريخ الأدب مصون ، فهى قمة من قمم الأدب الكفاحى ، كما قال ان ( الشرقاوى ) فى هـــذه القصيدة أنشأ لنـــا صورة جديدة فى الأداء لم نألفها من قبل واستحدث لنا صورة للشعر ما كان يمكن أن تكون فى الماضى ، وقد اختار اطار الخطاب ، أو الرسالة وكان هذا أول خروج على قواعد الانشاء التى عرفناها ورأى لويس عوض أنها أهم حدث أدبى منذ موت شوقى ·

وبعد نشر القصيدة بسنوات قلائل صدرت الترجمة العربية لقصيدة الشاعرة الرومانية ( ماريا بانوش ) ( اليك أمريكا ) ونقلها الى اللغة العربية تحت عنوان من أم رومانية الى أمريكا ) توفيق حنا ، ومحمد طلبة ابراهيم ويرى «د· غالى شـــكرى » انهما كانا متـــأثرين الى حـــد كبير بالعنوان الذى اختاره الشرقاوى لقصيدته لأن مأساة الشعوب مع الاستعمار هى المأساة الرئيسية التى وجهت هذا الشعر ، وأوافقه فى هذا كله لكننى أختلف معه فى قوله ( ان الشاعر عثر على أدوات التعبير الملائمة لصياغتها ) (٣١) · فالواقع أن الشاعر لم يعثر على الأدوات الملائمة لصياغة القصيدة التى تعانى كما سبق – من قصور شديد فى أدوات التعبير ، وافتقار واضح فى فنية الصياغـة كمـا أختلف مـع د· غالى فى قوله عن الشرقاوى انه لم يعد طريداً فى باريس ، يكتب رسالته الى الرئيس ترومان ، ليتغنى بها شباب العالم فى برلين وذلك لأنه بعد الثورة يستطيع أن يرسل صوت الحرية والسلام من أرض بلاده التى تغيرت ·

---

(٣٠) لويس عوض – دراسات فى أدبنا الحديث – دار المعرفة القاهرة – ط ١ – سنة ١٩٦١ – ص ٥٠ ·

(٣١) غالى شكرى – شعرنا الى أين – مرجع سابق – ص ٢٠١ ·

فالمعروف أن الشرقاوى وقت كتابته القصيدة عام ١٩٥٩ ، لم يكن طريداً فى باريس ، وانما كان فى بعثة لمدة عام على حساب الدولة ! .

ورغم أن الشرقاوى دخل ميدان الأدب شاعراً ، فان شعره كما أوضحت الدراسة قد نال أكثر مما يستحق ، فديواناه اللذان سبقت دراستها ، واللذان يمثلان رصيده الشعرى بكمهما ، وكيفهما ، يتضاءلان الى جانب الاسم الكبير الذى عرف به الشرقاوى بين مبدعى الشعر المحدثين .

والسبب فى ذلك فى تصورى ، أنه لم يخلص تماما لشعره ، ولم يعطه العناية التى لا بد منها ، ليجود ، ويرقى بمستواه لكنه انشغل عنه باهتمامات أخرى كثيرة فى الصحافة ، والكتابة فى الفنون الأدبية المتنوعة ، القصة القصيرة ، والرواية ، والمسرح ، والمقال ، وكتب السيرة .

ان قصائد الشرقاوى ذات الطابع السياسى ، رغم ما تقدمه من أفكار مستقاة من الأحداث الجارية فى المجتمع آنذاك ، الا أنها تكاد تخلو من المقومات الفنية التى يتطلبها الشعر بمعناه الحقيقى ، فقد غلب عليها طابع الخطابية والمنبرية ، والتكرار الممل ، والمباشرة والتقرير ، وافتقرت الى التصوير الفنى الذى لا يتحقق الشعر الا به ، لم يتوفر لها المعجم الشعرى المتميز ، بألفاظه الموحية ، أو تراكيبه المتفردة كما خلت من الرؤية التى لا بد أن يتميز بها الشعر الواقعى الجديد ، والتى يتفرد بها الشاعر عن غيره من شعراء جيله ، ورؤية الشاعر ليست هى المحتوى السياسى ، أو المضمون الاجتماعى ، أو الدلالة الفكرية ، انها تنحت خصائصها من جماع التجربة الانسانية التى يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافى والسيكلوجى والاجتماعى وخبراته الفنية فى الخلق والتذوق ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون .

ولا نستطيع الحكم على الشرقاوى بأنه كان واقعيا فى هذه القصائد لمجرد أنه عبر عما يرى من أفكار ، وما يحس من انفعالات ، فى اطار تحكمه المبالغة ، والتضخيم ، والهتاف ، والافتقار الى العناصر الجمالية الموحية ، والرؤية الانسانية الشاملة حتى تحول شعره السياسى الى ما يشبه المنشورات السياسية ، واتسمت نظرته الى الفرد والمجتمع بالرومانسية التى تعتمد على التضخيم الى حافة الكاريكاتور والتركيز على أن الجوهر الانسانى هو الخير ، والظروف الخارجية هى الشر يضاف الى هذا قلة الاهتمام بالعناصر الجمالية فى الشعر وأخيراً أستطيع أن

أقول ان الشرقاوى فى شـعره السـياسى كان ( شـــاعرا رومانســـيا اشتراكيا ) .

## الظواهر الفنية فى لغة الشرقاوى الشعرية

ولا يكتمل الحديث عن بنية القصيدة لدى الشرقاوى الا بتأمـــل لغته الشعرية ، فالكلمة هى الأداة الأساسية ومن سياق الكلـمات فى عبارات ، تتحدد لغة الشاعر الخاصة ، وفى قصائد الشرقاوى تتكرر هذه الظواهر الفنية :

### أولا التكـــرار :

يبدو التكرار سمة أساسية فى لغة الشرقاوى الشعرية ، وهذا يبعدها عن البنية الفنية الجيدة ، فى شعــــره الرومـــانسى مثلا : فى قصيدة توبة تكررت الكلمات بنصها ، أو بمرادفاتها كثيرا ، ولم تأت بجديد من الصور ولم تنقل مشاعر خاصة يقول فى المقطـع الأول من القصيدة : ( توبة )

( ان يكن حبك لى قلبا فانى قد عصرته
أو يكن فى الدم كل الدم منى لسفحته
أو يكن فى العقل كل العقل منى لانتزعته ) (٣٢) .

أى جمال وأى شاعرية تحتوى عليها تلك العبارات المتكـررة فى الأبيات : ان يكن – فى الدم – فى العقل .. قد عصرته – لسفحته – ويغير الشاعر القافية فى المقطعين التاليين ، لكنه يعود فى نهاية المقطع لانتزعته – قد قطعته ما أسهل هذا النظم الذى يخلو من أية شاعرية ، الثالث فيقول :

( أنت حلم من دمى ، من نور أيامى صنعته
أنت تمثال من الشعر ومن دمى صنعته ) (٣٣) .

ويعود الى تغيير القافية فى المقطع الرابع الذى يتكون من بيتين فقط ، وفى المقطع الأخير من القصيدة يغير القافية عدة مرات ، ثم يختتمها بتكرار نفس الكلمات السابقة فى القصيدة فتكون تراكيبها على هذا النحو

(٣٢) قصائد منسية – ص ٦٧ ، ٦٨ .

المتكرر : أنت حلم ــ أنت تمثال ــ أنت خيال ــ من نور أيامى صنعته من دمعى صنعته ، نسجته ··

وتتكرر كلمة ( حلم ) مرتين ، وتتكرر الجملة ( صنعته ) ثلاث مرات و ( من نور ايامى ) مرتين ، ولا يكرر الشاعر الكلمات والعبارات فى القصيدة الواحدة فحسب ، بل انه يكررها فى قصائد اخرى ، فتبدو كأنها قصيدة واحدة ضعيفة البناء ، ضحلة المستوى الفنى ·

وفى قصيدة ( أغنية للمستقبل ) (٣٤) والتى تكــررت فى نفس الديوان ، مع تغييرات طفيفة فى بعض الكلمات ، يكرر الشـــاعر نفس العبارات التى قالها فى قصيدة ( توبة ) ·

فى السطر الثالث فى المقطع الأول يقول :
ومثالى فى الوجود الحر من دمعى صنعته

والمقطع الأخير من ( اغنية للمستقبل ) يأتى وكأنه استمرار لقصيدة ( توبـــــــــة ) ·

( غير أنى ذات يوم سوف ألقى ما حرمته
وسأحيا كل أحلامى وما كنت اشتهيته
وسأحيا رغد الحب الذى بالأمس ذقته ) (٣٥) ·

وحين نقرأ قصيدة ( ترانيم ) (٣٦) ، ثم نقرأ ( الى فاتنة ) (٣٧) ، نشعر أنه يمكن أن نضم الأبيات الى بعضها ، وبأى ترتيب يروق لنا ، فتكون شيئا واحداً ويمكن أن نحذف منها ما نشاء ، فلا يتغير البناء أو نضع أبياتا أخرى من قصائد الشاعر فى نفس البحر فلن يزيد الأمـــر شيئا ، وهذا ما يفعله الشاعر نفسه بقصائده ، حيث البناء الفنى للقصيدة ، وما يتصل به من جماليات وشروط لا يعنى شاعرنا .

ويقول الشاعر فى ( ترانيم ) نفس الكلمات التى يكررها فى ( الى فاتنه ) ·

تتكرر الكلمات : وكرك ، نحرك ، أمرك ، صــدرك، ثغــرك ، وغيرها .. فى القصيدة الواحدة .

---

(٣٤) ديوان قصائد منسية ، تكررت من ــ ص ٨٣ : ٨٥ ــ من ص ١٣١ ·
(٣٥) نفس الديوان ــ ص ٨٣ ، ١٠٧ ·
(٣٦) نفس الديوان ــ ص ١٣٧ ·
(٣٧) نفس الديوان ــ ص ١٤٥ ·

كما تتكرر هى نفسها فى القصيدة الثانية ··· التى تتبع نفس الوزن ، ونفس القافية :

مثال : من « الى فاتنة » فى بداية المقطع الأول :

( تهادى عطرك الدافىء يدعونى الى وكرك )

ومن « ترانيم » فى المقطع الأول :

( انا الطائر ما ينفك رفافا على وكرك )

انه يدور فى نفس المعانى ، والكلمات والأوزان ، والقوافى ··· مما يجعل القارىء لهذا الشعر كانه يقرأ قصيدةواحدة ، تتكرر كلماتها فى صورة مملة .. ولا تتمتع ببنية فنية جيدة ، فتكرر المفردات دون مبرر فنى يشعرنا وكأن الشاعر لا تسعفه الا تلك اللغة المحدودة التى يكررها فى القصيددة الواحدة ، ثم يعود فيكررها فى قصائد أخرى ·

ومن الدراسة الفاحصة لقصائد الشرقاوى الرومـــانسية ، التى تحتل الجزء الأكبر من انتاجه الشعرى ، نلحظ تكرار ألفاظ المعجـــم الرومانسى ، وتعبيراته ، دون أن يقدم الشاعر لغة خاصة به ، تتسـم بالفنية والجمال ، ودون أن يكون تراكيب رشيقة تبعد عن الركاكة ·

تكررت لدى الشرقاى مفردات الشاعر الرومانسى عن المعاناة ، والضياع ، والقلق ، والتمزق ، والشوق ، والحب ، والحنين ، والالتياع ، والذكريات والحزن ، والأمل ، وغيرها ، لكنه لم يستطع أن يضع هذه المفردات فى تراكيب فنية جميلة مؤثرة ، ولم يحاول أن يقدم قاموســـا شـعريا متميزا ، فلم يزد قاموسه الشعرى عن تعبيرات ركيكة ، وكأن اللغة العربية ، مع عظمة ثرائها ، قد انحصرت لدى الشاعر فى مفردات قليلة ، انه لم يستفد كثيراً مما حققته الحركة الرومانسية ، من أمثلـة جيدة ، فى توظيفها لغة حافلة بالحيوية والايحاء والقدرة على التعبير عن الخلجات النفسية الدقيقة المعقدة عند الشاعر ·

حقا ان ( اللغة التى شكلت عالم الشاعر الرومانسى اعتمـــدت مجموعة من الألفاظ تعاد وتتكرر لدى الشعراء الرومانسيين بحيث يصعب أن يستخدم الشاعر مفردات أخرى ما دام يدور فى ذات الرومانسى واهتماماته فى التعبير عن الذات والحب والطبيعة والاغتراب ) (٣٨) ·

لكن هذا لم يحل دون ظهور شعراء رومانسيين يتميز كل منهم عن غيره بالقدرة على خلق لغة خاصة به أما الشرقاوى فانه لم يقدم فى قصائده الرومانسية لغة ثرية بالدلالات الشعرية والجمالية ، ولم يصل

(٣٨) عبد القادر القط ـ قضايا ومواقف ـ الهيئة المصرية العامة ـ القاهرة ١٩٧١ ـ ص ٢٢ ·

بلغته الى مستوى المجيدين من الشعراء الرومانسيين سواء منهم الذين سبقوه ، أو الذين عاصروه ... ، لكننا من دراستنا للجانب اللغوى فى هذا الشعر الرومانسى الغالب فى كمه على انتاج الشرقاوى ، نجد انه لم يخرج فى استخدام مفرداته على المعجم الرومانسى الشائع ، بالاضافة الى غلبة التكرار على قصائده الرومانسية .

ولم يسلم « شعره الواقعى » من هذه الظاهرة .

مثلا : فى « عزه والرفاق » تتكرر العبارات والكلمات ويأتى الشاعر بالتشبيهات الساذجة البسيطة العادية ، لا يبذل جهداً ، أو اهتماما للاتيان بلغة شعرية مناسبة ، أو بصورة لافته ، يقول متسائلا :

( أتذكرت عزة لى وبسمتها الرقيقة كالصباح

أتذكرت عزة لى ودمعتها المريرة كالكفاح

أتذكرت عزة لى وضحكتها المضيئة كالنجاح ) (٣٩) .

وقصيدة ( ماذا به ) التى قالها فى باريس عام ١٩٥٠ تتكرر فيها الكلمات برتابة يقول :

( فوق التراب هناك فى وطنى الكبير الخالد
ذاك التـــــراب
أواه من بعدى وأشواقى الى هذا التراب
فخذى فتاتى باركيها فى التراب ولا تخافى
هذا التراب هو الدم القانى بأجساد الجميع ) (٤٠) .

وفى قصيدة ( ضربة الفجر لانبثاق الصباح ) من قصائده التقليدية يقـــول الشـــاعر :

( فاضرب الضربة التى تحطم الضيق اضرب
اضرب الضربة التى تهدم الذل وتعلى كرامة الانسان
اضرب الضربة التى تثلج الصدر وتشفى مرارة الأضغان
اضرب الضربة التى يبتغيها كل حر فى مصر والسودان ) (٤١) .

ولا تخفى نثرية العبارات ، وخطابيتها ، وخلوها من أية لمحـــة فنية ، انه نظم ردىء تتكرر فيه الكلمات والعبـارات دون أن تحمـــل مضمونا .. ويقول فى تكرار ، ونثرية ، وخطابية :

---

(٣٩) ديوان من أب مصرى ـ ص ٣٢ .
(٤٠) ديوان من أب مصرى ـ ص ٤٨ .
(٤١) نفس الديون ـ ص ١٢٤ .

( فاضرب الضربة التى تجعل الأنام تشدو أنشودة التحرير
والتى ترسل الغناء من الأعماق حراً كرنة العصفور
والتى تجعل الحياة انطلاقا وائتلاقا ومهرجان زهور
والتى تقلب النفوس نشاوى فى سذاجات عالم مسرور ) (٤٢) ٠

ثانيا :شيوع السخريـــة :

مثلا يستهل الشاعر قصيدة ( فلتعيشى يا جميلة ) بالسخرية من الراية الفرنسية التى كانت ذات يوم رمزاً لثورتها :

( هذه الراية هل مازالت الألوان فيها تحمل الرمز القديم ؟
هذه الراية كانت ذات يوم رمز ثالوث مقدس
الاخاء ٠٠٠ المساواة ٠٠٠ وماذا ؟ ٠٠٠
كانت الحرية الحمراء أيضا من معانى ذلك الرمز العظيم
يوم كانت هذه الراية رمز الثائرين
يوم كانت شعلة تلهب وجدان الحياة
يوم كانت راية للكبرياء ) (٤٣) ٠

لكن سخرية الشاعر لا ترقى الى المستوى الفنى الذى يمكنها من التعبير الفنى العميق ، وذلك لما تتصف به العبـــارات من سطحية ، وما يغلب عليها من تكرار للألفاظ فى كل سطر ( يوم كانت ـ هـــذه الراية ) ٠

فتتحول السخرية الى سذاجة فى التعبير ، لذلك لم تخدم القصيدة فنيا ، حيث لم يستطع الشاعر توظيفها فنيا بصورة جيدة ٠

وحين يريد أن يؤكد سخريته من المستعمر تاتى الأوصاف الساخرة سطحية ، قريبة من التشبيهات العامية خالية من الروح ، أو الصـــور الشعرية يقول :

( عاد كى يبطش فى الوادى الجليل ٠٠
الذى اقعى أمام الهتلرية
عاد يستأسد فى أرض الجزائر
عاد فى عصر انتصار الفكر مفتول الشوارب ) (٤٤) ٠

---

(٤٢) نفس الديوان ـ ص ١٣٦ ٠
(٤٣) ديوان من أب مصرى ـ ص ١١٢ ٠
(٤٤) نفس الديوان ـ ص ١١٦ ٠

**ثالثا : النثرية :**

وفى قصيدة ( عزة والرفاق ) : التى كتبها فى باريس عام ١٩٥٠ ، تبدو النثرية واضحة ، فهو يسرد ، ويتساءل ويشرح ، ويتحول الشعر الى نثر ردىء يقول :

( أم هالهم قدر الجنين
فحاولوا أن يجهضوه
هل يقدرون ؟
هيهات ! ها هوذا يلوح اليوم من خلف السديم
فليسألوا الفيتنام أو كوريا أو السور العظيم
فليسألوا الصين المجيدة عن خطاه أيحذروه ) (٤٥) .

ويحول الشرقاوى الشـــعر الى ( نثر ) غير فنى فى قصيـــدة ( فلتعيشى يا جميلة ) : حيث يعدد الشتائم والسباب للمستعمر الفرنسى فيقـــول :

( ملك البوم .. طريد النور .. مسخ القيصرية ...
فارس العار الهزيل ...

عاد يستأسد فى أرض الجزائر ) (٤٦) .

وتغلب النثرية ، والمباشرة على القصيدة كلها يقول فيها :

( لا ، وعينيك ، وفى عينيك أحلام نبيله
لا ، وآلام البطولة
لا تخافى ، وأنا لا أحسب الخوف انهياراً
عندما يقترب الموت . فهذا الخوف شىء بشرى
وهو غير الضعف ، يا من عشت رمزاً للبطولة ) (٤٧) .

ولا يخفى ما تمتلىء به العبارات من نثرية ، ومباشرة وخطابية ، وركاكة .

واذا كان على الشاعر الواقعى أن يكون ملتزما بموقف الأدب من الحياة ، والتعبير عن تحولاته وصراعاته فلا يتحقق هذا قط من خـلال الشعارات والهتافات المنبرية ، المليئة بالنثرية ، والتى تبعد بها عـــن الشعر .

---

(٤٥) ديوان من أب مصرى ــ ص ٢١ .
(٤٦) نفس الديوان ــ ص ١١٥ .
(٤٧) نفس الديوان ــ ص ١١٧ .

والشاعر فى قصيدته « نجوى » التى كتبها فى سجن الأجانب عام ١٩٤٦ يحاول أن يمزج موقفه السياسى ، بموقفه العاطفى فيسوق هذا فى نثرية فيبهت معنى الكفاح. وتهزل قيم الحرية والمعركة والحب من خلال التعبيرات النثرية الضعيفة يقول :

( وقال رفاقى الأحرار من حولى لقد خرت
أفى هذا الكفاح المر فى معركة الشعب
يقول الحـــر يا سمرا
فقلت لهم أنا أدرى بهذا منكم طرا
فما المعركة الكبرى
سوى معركة الحب ) (٤٨) ·

حقا ان الشعر الواقعى هو شعر الوضوح لكنه مع ذلك يجب ألا يسقط فى هوة التقرير المبتذل ، أو المباشرة الساذجة أو الهتاف الصـــارخ ، والمنبرية المجوجة ، وتطغى النثرية البعيدة عن روح الشعر على ( رسالته الى زوجته ) التى يعبر فيها عن مشاعره الأسرية والوطنية فيقول :

( يا زوجتى
هل تذكرين
يا زوجتى ·· وصديقتى ·· وحبيبتى ··
ومثار احلامى ، وكنز سعادتى
يا نور أيامى ، ومجمع نشوتى
يا حبى المرح الجموح ، ياربة الوجه الصبوح ) (٤٩) ·

وكان جمال التعبير الشعرى فى تصور الشاعر يتحـــقق بسرده للنثر العادى فينقل حواره مع زوجته كما هو ·· والحقيقة أن هذا يباعد بينه وبين الشعر كثيراً ، وتزداد صورة هذه النثرية حين يستمر فى رسالته قائلا :

( قد عدت من موسكو اليك بقطعتين من الحرير
من ذلك اللون الذى تهوينه ·· لون الحقول
وقلادتين من العقيق
وبلوزة من بوخارست
وعـــروس عـــزة ···
وبلعبتين لأحمد حتى يحطم لعبة وتظل لعبة ) (٥٠) ·

وحين ينتقل الشاعر الى الحديث عن الوطن ، وعن بورسعيد ، يقول فى نثرية وسرد عادى مباشر :

---

(٤٨) ديوان من أب مصرى – ص ٧٢ ·
(٤٩) نفس الديوان – ص ١٣٨ ·
(٥٠) ديوان من أب مصرى – ص ١٤٥ ·

( الماء الأشجار والأطيار تحمى بورسعيد
الصين والسوفيت والأنصار والمتحضرون
يحمون فى تلك السهول الباسله
قيم الحياة الفاضلة ) (٥١) ٠

وتسود النثرية ، التى لا ترقى حتى الى مستوى النثر الفنى ، باى معيار من المعايير فى ( قصيدة مصرع لومومبا ) وتتكرر الكلمات التى تتكون منها القصيدة عدة مرات ، وهى كلمات محدودة للغاية تكاد تنحصر فى : العار — الثار — الأمم المتحدة — الأحرار — الشرفـــاء — فهى عبارات بين الهتاف ، والسرد النثرى الركيك يقول :

( ويظل الكونغو يستعيد
ويظل الأحرار هناك .
قطعانا تعمل للشركات ٠
العار ٠٠ العـــار
العار على الأمم المتحدة ) (٥٢) ٠

والنثرية ، والتقريرية ، والمباشرة ، كلها تجتمع فى شعره التقليدى مثلا فى ٠ قصيدة ( أى حصاد ) التى قالها الشاعر فى مناسبة ( عيد الجهاد ) فى الثالث عشر من نوفمبر عام ١٩٤٧ ، فعبر من خلالها عــن خيبة آمال الشعب لما آلت اليه الثورة الوطنية من مكاسب حظيت بهــا فئة من الزعماء المستغلين ، بينما الشعب الذى كان وقود الثورة لم ينل اى مغنم ، وقد صاغها فى صورة المقاطع متنوعة القافية .. ومنها :

( عيد أتى فلنمض فى استقباله     فالذكريات يهجـن من اقبـــاله
النيل ماذا تم فى استقلالـــه     والشعب كيف بلية استغلاله
ما خطب فـــلاحيه أو عمـــاله     ما بالهـــم فى قبضـــة الجــلاد
أنضـــاء بين فـــواتك وعـــوأد     أو لم يكـن للشعب يـوم جــلاد

ويختتمها بقوله :

واذا فقـد كان الجهـــاد هبـاء     وملاحـــم التـاريخ كن ثغاء
والعيد سخرية من الأعياد ) (٥٣) ٠

---

(٥١) نفس الديوان — ص ١٤٧ ٠
(٥٢) ديوان من أب مصرى — ص ١٥٥ ، ١٥٦ ٠
(٥٣) نفس الديوان — ص ٩١ ٠

وجاء اثر اليوت واضحا بتوظيفه اللهجة الشعبية وما يمكن أن يسمعه من كلمات فى الشارع فأصبحت القصائد مليئة بالألفــــاظ التى لا تتناسب مع الشعر ، أما الشعراء المجيدون من الواقعيين فقد عرفوا أن عليهم أن يكشفوا عن لغة جديدة ليعبروا عن تجاربهم الجديدة من خلالها ( فلم تعد قضية الشاعر مع اللغة تحل ببساطة ـ كما كانت من قبل تحل ـ عن طريق تحصيل ثروة كــــافية من الفاظ المعجم الشعرى القديم ) (٥٤) ٠

لقد صار على الشاعر أن يبحث عن لغته التى تتجاوز قشرة الواقع لتصل الى أعماقه ، وأن يقف على تلك اللغة التى تتحد مع الواقــع ، وتتجسم فيه ٠

فلا بد أن تكون للشاعر الواقعى لغته المصفاة ( والمركـــزة التى لا تسمح باستخدام اللفظ الا أن يكون هو اللفظ الأوحد الذى يحمـــل اكبر طاقة من الفعالية فى السياق ، وبهذا يحقق اللغة الشعرية باستخدام الكلمة الشعرية ) (٥٥) ٠

وجمال الكلمة الشعرية يكون بمدى قدرتها على التعبير عن احساس الشاعر ٠ ( ٠٠ ولا بد أن تنقى لغة الشعر من كل ما يثير النفـــور والاشمئزاز أى لا تكون فى ذاتها مثيرة لذلك الاحساس الذى ينفر السمع منها ، وينبو عنها الذوق العام ، والواقعية لا تعنى أن ينقل الشاعر الواقع بكل تفصيلاته دون اختيار واع يقصد الى هـــدف نفسى أو جمـــالى معين ) (٥٦) ٠

ولم يكن على الشعر الذى اتجه الى الواقع أن يبحث عن لغـــة خاصة فحسب، بل ان بناء القصيدة التفعيلية الجـــديدة اعتمد على استخدام التفعيلة الواحدة كوحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الايقاع النفسى الذى تشكله طبيعة التجربة ، وكذلك استخدام القافية باكثر من صورة واحدة ، بدلا من تتابع القافية الواحدة .

لقد افتقدت قصائد الشاعر السياسية الى البناء الفنى المتماسك ، وذلك لغلبة تلك الظواهر السلبية عليها جميعا ، سواء منها القصائد التفعيلية أو التقليدية ، فرفع شعار السلام العالمى فى أشعار يغلب عليها الطابع المنبرى والهتافات ، لأنها كتبت لتقرأ فى الاجتماعات والمهرجانات

---

(٥٤) عز الدين اسماعيل ـ مرجع سابق ـ ص ١٨٠ ٠

(٥٥) عز الدين اسماعيل ـ مرجع سابق ـ ص ١٨٢ ٠

(٥٦) عبد القادر القط ـ قضايا ومواقف ـ مرجع سابق ـ ص ٢٨ ٠

والمناسبات ، فانطبق عليها قولة د. مندور عن ( الأدب الهاتف ) لا ( الهادف ) وقد سهل الطريق لكتابة مثل هذا الشعر برصف كلمات من قاموس الشيوعية السياسى والاقتصادى .

وعموما فان لغة القصائد التفعيلية بديوانية تغلب عليها الطابع الانشائى السطحى ، الأسلوب التقريرى المباشر ، والخطابية والتعبيرات الخالية من الايحاء ، أو روح الشعر .

حقا استخدم الشرقاوى اللغة التى نسمعها فى كلام الناس لكنه أسرف كثيرا فى استخدام الكلمات بصورتها المباشرة وأتى بالكلمات الأجنبية بطريقة تخل بجمال التعبير مثل :

( يعريد الروك أندرول ) (٥٧) ، ( أنا لست أعرف ما التشاتشا ، والمارينجى ، والتويست ) (٥٨) . ( وأقسم أنهم فى غد سيرموننى بجميع التهم ، عميل الكومنفرم ) (٥٩) .

كما أتى بتعبيرات مليئة بالسطحية ، والفجاجة ، واستخدم مفردات القاموس الشيوعى السياسية ومن أمثلتها الشائعة لديه : الرفاق ، السلام ، الكفاح ، النضال ، الكادحون ، الثورة الحمراء ، الراية الحمراء ، الحرية الحمراء ..

ان النثرية ، والتقريرية المباشرة، جعلت شعره الواقعى السياسى لا يعكس لدى المتلقى احساسا قويا بتخلصه تماما من آثار الرومانسية.

فقد ظل شعره وكأنه مجرد تسجيل لأفكاره ، وليس مطلوبا من الشعر أن يكون مجرد تسجيل للأفكار وانما يراد به نقل تجربة الفنان الى قارئه بحيث تنفذ الى نفسه ، فينفعل بها ، وتستقر فى وجدانه فتؤثر على نظرته الى الحياة وادراكه للأشياء (٦٠) ، وذلك لا يتحقق الا باهتمام الشاعر بالبناء الفني للقصيدة والافادة من الرمز ، وتوظيف الأسطورة توظيفا جيداً والاستفادة من فكرة التضمين فى صور فنية موفقة .. وهذا ما فعله الشعراء المجددون المجيدون الذين طوروا شعر التفعيلة فيما بعد .

ان الشاعر الجيد لا بد أن يرتفع فى تشكيله الفنى للعبارة ،

---

(٥٧) ديوان قصائد منسية ـ ص ٥٠ .
(٥٨) نفس الديوان ـ ص ٥٩ .
(٥٩) ديوان من أب مصرى ـ ص ١١ .
(٦٠) عبد القادر القط ـ مقدمة ديوان ذكريات شباب ـ مكتبة مصر بالفجالة ـ ط ١ سنة ١٩٥٨.

فيسمو بها الى مستوى الشعرية اللازمة وبذلك فقط يكون شاعراً واقعيا، مساهما فى تطوير اللغة ·

يمكن أن نلتمس للشاعر الأعذار ، فنبرر ضعف المستوى الفنى فى شعره الجديد ، بضرورة ذلك فى التجارب الرائدة ، وفى بدايـــات التجــديد ·

وقد ظل الشرقاوى أسير التدفق الذى بدأ به منذ قصيدته الأولى ( من أب مصرى ··· ) ولم يهتم بتجويد شعره وتطويره ، فهو رغم ريادته فى المحاولات التجديدية ، فى التعبير من خلال ( شعر التفعيلة ) الجديد ·· عن موضوعات واقعية ، لم يحتفل بتطوير بنية القصيدة ، وظل أسيرا اللحظة الانفعالية التى تتخلق فيها القصيدة على ما هجس فى نفســه من شكل مألوف ، فأتت قصائده وكأنها ديوان واحد ، يسير على وتيرة واحدة . لكن هذا هو شأن التجارب الأولى الرائدة ·

أما قصائد الشرقاوى التقليدية فى دواوينه :

فيغلب عليها نفس الظواهر التى بدت فى شعره التفعيلى ·· من تكرار ونثرية ، وخطابية ، ومباشرة ، وتقريرية ·

وقد تضمنت موضوعات تقليدية غالبا ، منها الرثاء (٦١) ·

ومنها ما كتب ليلقى فى مناسبات مثل « ثورة السودان » (٦٢) ، « ويوم السودان » (٦٣) ، التى قدمها بقوله :

( ألقيت فى الحفلة التى أقامتها جبهة هيئات الموظفين العامة فى جزيرة الشاى احتفالا بالوفد السودانى يوم السودان صيف ١٩٤٦ ) ، ومنها ما قيل فى المدح مثل حجاج العالم ، عن « شيلى » ··

لذا فان هذه القصائد تخلو من أية رؤية سياسية خاصة بل يغلب عليها طابع شعر المناسبات التقليدى ·

رابعا : الخطابية :

وتشيع الخطابية فى قصائد الشاعر التفعيلية ، والتقليدية :

وقصيدة « مصرع لومومبا » اوضح مثال للخطابية والشـعارات

---

(٦١) ديوان قصائد منسية : « يا اخى سعدا » - ص ١٠٥ ·

(٦٢) نفس الديوان - ص ١٠١ ·

(٦٣) نفس الديوان - ص ٧٧ ·

المنبرية ، فى قصائد الشرقاوى التفعيلية ، فهى بالرغم من طولها ، حيث تبلغ (اثنتى عشرة صفحة) من صفحات الديوان فانها لا تقدم الا الخطابية الزاعقة ، الشعارات الهاتفة، والعبارات المباشرة ، التى تصب اللعنات الصارخة الجوفاء ، على كل الأحياء ٠٠ يهتف الشاعر قائلا :

( العار على الأمم المتحدة
العار على كل الأحرار
الثـــار ٠٠٠٠ الثـــار
العار على كل الشرفاء
كـــل الأحيـــاء ٠٠٠
قد قتل لومومبا فى وطنه ) (٦٤) ٠

ويستمر الشاعر فى صرخاته ، دون أن يحتوى صيحاته تعبيراً جميلا أو صورة تؤثر ، وتتكرر كلمات العار الثأر فى معظم السطور فى عبارات انشائية ساذجة تخلو من الجمال وتنبىء عن مفهـــوم سطحى لمعنى الالتزام ٠

وتسود الخطابية فى كل قصائد الشاعر بديوانه ، ويرتفع الهتاف فى ( قصيدة عزة والزمان ) فيقول الشاعر فى ختامها :

( فهو الكفاح على الدوام
بلا توقف أو سلام
وبلا انقســـام
حتى نحرر أرضنا
ونقيم جنة حلمنا ) (٦٦) ٠

كما ترتفع النبرة الخطابية فى قصيدة « فلتعيشى يا جميلة » التى تحفل بالهتافات ، والمبالغات ، والزفرات ، والدمعات ، والنداءات التى لا تجدى شيئا يقول :

( اننا لو لم نكن نملك غير الزفرات
لأطرنا كـل جلادى جميلة ٠٠
اننا لو لم نكن نملك غير الدمعات
لهووا غرقى جميعـــا يا جميلـــه
غير انا نملك اليوم اتحاد الشرفاء ٠
والمـــلايين تغنى يا جميـــله

(٦٤) ديوان من اب مصرى ــ ص ١٥١ ٠
(٦٥ ، ٦٦) نفس الديوان ــ ص ٤٠ ٠

وخيوط الأمـــل الحلو جميعـا
يتجمعــــن لانقاذ جميلـــه
وهتاف العصر عيشى يا جميلـه
فلتعيشى يا جميلـــــه ) (٦٧) ٠

وفى قصائد الشاعر التقليدية : تصل الخطابية الى أبعد صورها حتى تصل الى المنبرية ، التى تخلو من فنية الشعر ٠

يقول فى قصيدة « الفجر الجديد » التى كتبها عام ١٩٤٥ متغنيا فرحا بالهدنة التى أعلنت عقب الحرب العالمية الثانية :

( أيها الطفل الذى شب على صوت المدافع
ليس يدرى بهجة الدنيا ولا طيب المراتــــع
هدهدتـــه كبد حرى وطرف غير خاشــــــع
قـــم فضج اليوم بالفرحـــة يا طفـل وهنى
واضرب الأرض بأقـــدامك نشـــوان وغن
هذه الحرية البيضاء لاحـت من جـــديد ٠
وتغنى راكب الليل على الفجر الجديد ) (٦٨) ٠

وتشيع فى الأبيات التشبيهات الساذجة ، والتعبيرات السطحية ، كما حدث سابقا فى قصائده التفعيلية يقول فى خطـــابية ، وتكرارية ومباشرة فى قصيدته ( يوم السودان ) :

يا أيها المحتل انت أســـــمتنا
هذا وسوف نريك كيف تســام
يا أهل وادى النيل ان حوادثا
تطغى وفوق الضفتين خصام ) (٦٩) ٠

ويقول فى ثورة السودان :

فثوروا وثوروا ، ثم ثوروا وفى غد
سنبكى على الموتى ونشدو على الذكرى
وثوروا وثوروا ثم ثوروا وفى غد
سنبنى على أطلالها عالما حرا ) (٧٠) ٠

---

(٦٨) نفس الديوان ــ ص ٩٣ ، ٩٥ ٠
(٦٧) نفس الديوان ــ ص ١١٩ ٠
(٦٩) ديوان قصائد منسية ــ ص ٧٩ ٠
(٧٠) نفس الديوان السابق ــ ص ١٠٣ ٠

وهذه الهتافات المنبرية لا تكلف الشاعر اى عناء ، أو اهتمام فهو لا يجتهد فى ابداع صورة شعرية ، أو تركيبية فنية وانما هـــو يرص الكلمات ، ويكررها عدة مرات وفى البيت تلو الآخر ( فثوروا ، وثوروا ، ثم ثوروا ) .

فلا تخرج الأبيات عن اطار النظم الردىء الركيك .

وتعلو النبرة الخطابية ، وتحفد الهتافات فى قصيدة « صـــدى ثورة الشام » التى كتبها الشاعر عام ١٩٤٥ عندما ثارت سوريا ضد الانتداب الفرنسى ، والوصاية الدولية وهبت المظاهرات فى مصر تأييدا للثورة السورية ، وواجه الاستعمار الفرنسى فى سوريا الثورة بضراوة وعنف وتصدى الاستعمار الانجليزى فى مصر للمظاهرات وقمعها بشدة والقصيدة طويلة ، وذات بناء تقليدى ، يلتزم فيه الشـاعر الوزن الواحد ، والقافية الموحدة ، وتبلغ أبياتها ( مائة سبعة عشر بيتا ) ، تغلب عليها الخطابية ، وتفتقر الى الصدق الفنى ، وهى فى الحقيقة مجرد صياغة مجموعة من الشعارات والنداءات :

( يا أخى عبد المعين اضرب ، فكم ذقتم وذقنا ..
ربع قرن لم تطيقوا فيه ما عشناه قرنـــا
غير أنا طالما ثرنـــا ... وثرنا ... ثم ثرنا
وسكبنا ما سكبنا .. وسفحنا ما سفحنا ) (٧١) .

أما قصيدة « انشودة الى الحرية » فهى مناجاة غنائية حـــافلة بالخطابية ، والانطباعات العامة المباشرة يقول الشاعر مخاطبا الحرية :

( رفرفى فى السماء ... لا بل تعالى
اهبطى للسفوح أفعمها البرد ظلاما ولفها فى الظلال

اهبطى يا ابنة الدماء تنيرين بحمر الدماء سود الليالى ) (٧٢)

ويستمر الشـاعر فى ترديد الشـعارات العامة عن الحرية ، وتنتهى القصيدة كما بدأت مجرد مناجاة ، وشـعارات .

( لست معنى مجردا فى سماء
أو خيالا مهوما فى خـــواء
لست الا ارادة العـدل وحـــده
تتصدى للقلة المستبدة ) (٧٣) .

---

(٧١) ديوان من أب مصرى ـ ص ٨٦ .
(٧٢) نفس الديوان ـ ص ١٤٨ .
(٧٣) نفس الديوان ـ ص ١٤٤٩ .

ولا نجد فى بقية قصائده التقليدية قصيدة تخلو من التكـــرار ، والخطابية ، والمباشرة ، والانشاء والتصنع مما يجعلها تفتقد الصدق الفنى والجمال الشعرى • فمثلا حين يقول الشاعر :

( يارفاقى من خــارج الأســوار
حدثونا عن الدجى والنهـــــار
حدثونا عن السماء طويـــلا
والحقول الخضراء والأنهار
حدثونا عن العذارى تهادين
خفافا فى موكب معطار ) (٧٤) •

أو يقـــول :

( اخى يا ايها العانى الا تصطنع الصبرا
فقد يودى نظام الحكم من زفرتك الحرى ) ( ٧٥ ) •

لا يشعر القارىء انه يقرأ شعراً ، انمـا هـو نظم يلتزم الـوزن والقافية فحسب ، وتسيطر عليه سطحية الشعور ، والنغمة الرتيبة المملة ويفتقد جماليات الشعر التى لا تتحقق الا باهتمام الشاعر بصياغـــة عباراته ، وتشكيل صوره وتعمق شعوره ، فحقيقة أن ( الفن نشـــاط ابداعى يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان فى أشكال فنية تؤدى الى ادراك متميز للواقع ) (٧٦) لا تبرر التغاضى عن المستوى الفنى الجيد لهذا الفن ( فعظمة الشاعر تأتى من قدرته على الجمع بين الشكل الفنى الجيد والتعبير عن تناقضات العالم المألوف وانحرافاته ) (٧٧) •

ومع ذلك فلابد أن نعترف بالدور الريادى للشرقاوى فى شعـــر التفعيلة وبرحلته الطويلة فى ألوان الفنون المتعددة التى عكست تجربته الانسانية وكانت رحلة شائقة وممتعة •

---

(٧٤) ديوان من أب مصرى ـ ص ١٢٩ •
(٧٥) نفس الديوان ـ ص ٦٦ •
(٧٦) جابر عصفور ـ قراءة التراث النقدى ـ دار سعاد الصباح ـ القاهرة ـ ط ١
(٧٧) أرشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ـ مراجعة توفيق صايغ ـ دار اليقظة العربية للتاليف والترجمة والنشر مؤسسة فرنكلين ، بيروت ـ ط ١ ـ سنة ١٩٦٣ ، ص ١١٤ ( الشعر والتجربة ) •

بالرغم من أن الشرقاوى يعد من أوائل من كتبوا قصيدة التفعيلة وهى ما اصطلح على تعريفها بقصيدة الشعر الحر ، كما أطلق عليها فى بداية ظهورها ، وبالرغم من أن البعض يعد قصيدته « من أب مصرى الى الرئيس ترومان » ، أول قصيدة مكتملة من هذا الضرب من الشعر ، فاننا نفاجأ بضآلة النتاج الشعرى التفعيلى بالنسبة الى شعره المنشور فى ديوانه ، فالديوانان معا يضمان ( ثمانية قصائد ) فقط تجرى على هذا النسق التفعيلى ، واذا فقصائد الديوانين تتوزع بين الشكلين التفعيلى ، والبيتى ، وفقا لهذه النسبة « ٨ : ٥٧ » ، منها سبع قصائد تفعيلية فى ( ديوان من أب مصرى ) هى : من اب مصرى ، عزة والرفاق، ماذابه ، نجوى ، فلتعيشى يا جميلة رسـالة الى زوجتى ، مصرع لومومبا ٠

وقصيدة واحدة فقط فى ديوان قصائد منسـية هى : رسـالة الى جونسون ، أما القصائد ذات البناء البيتى المكتمل وزنا وقافية فعددها تسع فقط فى الديوانين ٠

والجزء الأكبر من قصائده ، وهى حوالى ثلثاه يجرى على نظام المقطوعات ، وهى القصائد الملتزمة بوزن واحد ، مع تعدد القوافى فى مقاطع القصيدة المختلفة ، وهو النمط الذى شاع فى شـعر الاتجـاه الرومانسى ، فى ديوان من أب مصرى ، ( تسع عشرة قصيدة ) من ( تسع وعشرين قصيدة ) هى كل قصائد الديوان ، باضافتها الى مثيلاتها فى ديوان قصائد منسية .

تبلغ القصائد المكتوبة على نظام المقاطع ( احدى واربعين قصيدة ) منها ثلاث مكررة فى طبعها وهى :

* قصيدة ( حياة ) ص ٩٣ نشرت بالديوان الأول باسم ( قصيدة ممزقة ) ص ٤٢ ٠

* قصيدة ( أنا وأنت ) ص ص ٦٥ نشرت بالديوان الأول بعنوان ( وعيد ) ص ٧٤ ٠

* قصيدة ( أغنية للمستقبل ) نشرت مرتين فى الديوان الثانى ص ٨٣ ، ص ١٣١ مع تغييرات طفيفة ٠

وقد اعتمد فى تشكيل تجربته الشعرية غالبا على البحور البسيطة غير المركبة والتى تقوم على تفعيـلة واحـدة والتى تسـمى ( البحور الصافية ) مثل الكامل ـ الرمل ـ المتقارب ـ المتدارك ـ والوافر باستثناء تفعيلته الأخيرة ، كما استخدم الخفيف بسبب ايقاعه المتميز ٠

## دراسة موسيقية لقصيدة من أب مصرى

## الى الرئيس ترومان

تحتل هذه القصيدة منزلة خاصة بين الانتـاج الشعرى للشرقاوى :

**أولا :** لأنه يؤرخ بظهورها لنشأة الشـعر الحر ــ كشكل مكتمل الملامح ، لا محاولة تجريبية ــ فى شعرنا المصرى المعاصر ، وبسببها اعتبر الشرقاوى رائدا لهذا الاتجاه فى الشعر ، فى مصر ، أو من أوائل الرواد ·

**ثانيا :** أنها أفضل من لواحقها فى انتاج الشرقاوى الشعرى الذى جرى على النسق التفعيلى وأبدأ دراستى العروضية لهذه القصيدة بسؤال :

هل تعد هذه القصيدة من شعر التفعيلة ؟

ولكى نجيب على هذا السؤال لابد من وضع الحقائق التالية نصب أعيننا ·

**أولا :** القصيدة من بحر ( المتقارب ) وهو يتكون من ثمانى تفعيلات وحدتها الموسيقية ( فعولن ) ·

**ثانيا :** حرص الشرقاوى فى أغلب أسطر قصيدته على التراوح بين استخدام تفعيلات المتقارب الثمانية ، أو الاكتفاء بأربع تفعيلات ومعنى ذلك أن قصيدته قامت فى غالبيتها على البيت الكامل حتى ولو توزع على أكثر من سطر ·

**ثالثا :** لم يعمد الشرقاوى فى هذه القصيدة الى الخروج على ثنائية التفعيل ، فهو لم يستخدم مثلا فى سطر شعرى من أسطر قصيدتـــه ثلاث تفعيلات ، أو خمســا ، وانما حرص على ثمان أو أربع تفعيلات فى السطر وقد لجأ احيانا الى التدوير الشـعرى ، فاكتفى فى السطر الواحد بتفعيلتين ثم الحقه بتفعيلتين أخريين فى السطر التالى ليكتمل شطر البيت ، أو ألحق التفعيلتين بست تفعيــلات ليكتمــل البيت وكمثــل لذلك نذكر افتتاحية القصيدة :

ياسيدى · ( تفعيلتان )

اليك السلام ، وان كنت تكره هذا السلام · (٦ تفعيلات )

وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام ·
( ٨ تفعيلات )

ولكننى ·　　　　　　　　( تفعيلتـان )

ساعدل عن مثل هذا الكلام ·　　　　( ٤ تفعيلات )

وأوجز فى القول ما استطيع ·　　　　(٤ تفعيلات )

فانت معنى بشتى الأمور ·　　　　(٤ تفعيلات )

وانى لأعجب لم صوروك حديد الفؤاد بليد الشعور ·　　( ٨ تفعيلات )

واعلم انك تهوى الزهور .　　　　( ٤ تفعيلات )

فتنشد ألوانها فى الدماء ·　　　　(٤ تفعيلات )

وتمشى من الأرض من حيث شئت لتقطف كل زهور الربيع ·

( ٨ تفعيلات )

فتسحق أوراقها اليانعات وتنثرها فوق أرض الشتاء .　( ٨ تفعيلات )

وتجرى الدماء وتبقى الزهور ·　　　　( ٤ تفعيلات )

وبدراسة المقطع السابق عروضيا نجد انه افتتحه بتفعيلتين ، ثم يأتى مباشرة بست تفعيلات ليكتمل البيت ، ثم يأتى بثمانى تفعيلات أى بيت كامل — ثم يمهد لما يلى بتفعيلتين ، وهذا هو الاستثناء الوحيد فى المقطع كله ثم يأتى بأربع تفعيلات ثلاث مرات متتالية أى ثلاث اسطر متتابعة تليها ثمانى تفعيلات ، أى بيت كامل ثم يأتى بأربع تفعيلات مرتين متتاليتين أى شطرى بيت متتابعين ، ثم يأتى ببيتين كاملين متتاليين ليختم أربع تفعيلات ، أى شطر بيت لينتهى بذلك هذا المقطع الذى اخضعناه لهذه النظرة العروضية ، وبقية القصيدة لا تخرج على هــذه القاعدة وبعد استعراض هذه الحقائق الى السؤال الذى سبق طرحه ؟

هل تعد هذه القصيدة من شعر التفعيلة ؟

والقصيدة التى تنتمى الى شعر التفعيلة ، تتنوع عدد التفعيلات فى سطورها بحيث تكون فى بعض الأسطر « تفعيلة » وفى الأخرى تفعيلتين أو ثلاث تفعيلات أو اربع ، وهكذا حتى يصل العدد الأصلى لتفعيلات الوزن المستخدم ، أو على عكس ذلك تنقص فالتفعيلة وحدة أساسية تزيد أحيانا عن عدد التفعيلات فى كل بيت ، أو فى كل شطر من بيت ، أو تنقص وفقا للضرورة التعبيرية التى يتطلبها الموقف الشعرى .

والمقطع الشعرى من القصيدة الذى سبقت دراسته يؤكد أن الوحدة الموسيقية السائدة هى البيت الكامل بتفعيلاته الثمانية التى وزعها الشرقاوى

على اكثر من سطر وعلى هذا ، فالقصيدة من شعر التفعيلة • فقد كان الشاعر حرا فى استخدام البيت الكامل ، أو الاكتفاء بشطر واحد منه ••

كما كان حرا فى ( التقفية ) يلونها وفق رغبته وشعوره ويتخلص من القافية احيانا اذا اراد ، على غير ما يكون فى الشعر القائم على البيت، مع تنوع القافية ، حيث يحرص الشاعر على ايراد الأبيات كاملة مع تغيير القافية فى كل مقطع مكون من عدد ثابت من الأبيات •

وهذه القصيدة تظل علامة مشرقة فى مسيرة شعرنا العربى الحديث بدورها الريادى بالنسبة لقصائد الشعر الحر المتكاملة التى كانت ذات أثر واضح ، فالذى لا شك فيه انها أول قصيدة لشاعر مصرى تنشر من هذا اللون . (شعر التفعيلة) أو (الشعر الحر) وقد وظف هذا الشعر فى كتابة مسرحياته الشعرية خاصة انه حمل بذورا دراميــة أهلته لاقتحام عالم المسرح •

وهذا ما ساقف عنده فى الصفحات التالية •

## البذور الدرامية فى شعر الشرقاوى

فى دراستى لشعر الشرقاوى الرومانسى تحدثت عن البذور الدرامية التى توفرت لديه فى بعض القصائد ، وأشرت الى هذا الاتجاه الذى برز فى أوضح صورة فى قصيدته الحوارية ( النور البعيد ) (٧٨) •

والشرقاوى فى شعره السياسى الذى اتجه من خلاله الى التعبير عن الواقع قد اهتم بتطوير هذا الاتجاه فى شعره وظهر هذا كأوضح ما يكون فى قصيدته ( من أب مصرى ) و ( رسالة الى جونسون ) فقد عرض قضيته فى القصيدتين من خلال مشاهد تظافرت على تجسيدها تلك ( العناصر الدرامية ) •

### عنصر القصة :

فى قصيدة من أب مصرى ، يحكى الشاعر عن نفسه ، وعن ذكرياته فى المدينة بطريقة تقترب من السرد القصصى وفى لمحات تلقى كل منها الضوء على لمحة سبقتها ، ولمحة تليها : يقول مثلا :

---

(٧٨) ديوان قصائد منسية — ص ١١٣ •

( ولما كبرت لبست الحذاء ووليت وجهى الى القاهرة
فأبصرت من تحت ثقل السلاح وجوههم الجهمة الحائرة
وكنت أراهم ، وهم يركلون فتى فى طريقهم أو فتاة

وقد ينزعون حجاب امرأة ..

فتصرخ ويلى من الانجليز .

وقد يعيثون بشيخ عجوز ) (٧٩) .

وفى قصيدة ( رسالة الى جونسون ) يقص الشاعر لجونسون قصة ( الغول ) عدو الانسانية الذى يخرب كل شىء ، ويذيق الناس الوبال ، وقصة اتحاد الناس للدفاع عن حياتهم ، وتحديهم لعدوهم . ويبدأ القصة بقوله :

(كان ياما كان فى الزمن القديم

يعيش قــوم آمنــون

أيامهم عمـل وليلهم أمـل

وصباحم كمسائهم ورد وفل

ونساؤهم أحـلى النســاء ..

ورجـالهم خـير الرجـال ... ) (٨٠) .

وبعد أن يحكى عن كبارهم وصغارهم . وبيوتهم ومروجهم ، وأعمالهم يلقى بالمفاجأة فى القصة : وهى

( اذا بغول مقبـل غـول حـزين

ألقى عصاه على مشـارف أرضـهم

غـــول حـــزين ) (٨١) .

حتى يصل الى القرار النهائى فى قضيته وهى ضرورة صراع العـدو

( وتشاور الحكماء فيما يصنعون

واذا بهم قد قرروا أن يصهروا بعض المناجل

كى تصير الى سيوف ) (٨٢) .

---

(٧٩) ديوان من أب مصرى ــ ص ١٧ .
(٨٠) ديوان قصائد منسية ــ ص ٥١ .
(٨١) نفس الديوان ــ ص ٥٢ .
(٨٢) نفس الديوان : ص ٥٣ .

**عنصر الحوار :**

ويأتى عنصر ( الحوار ) مثلا فى قصيدة « من أب مصرى » ليساهم فى ابراز قضية الشاعر ، ويمتد الحوار مع « الرئيس الأمريكى » طوال القصيدة ، وهو وان كان حوارا من طرف واحد ، هو الشاعر نفسه ، فان اجابة الرئيس الأمريكى ،ترد ضمنا من خلال حديث الشاعر فى القصيدة ويبدأ بقوله فى مستهلها :

( يا سيدى ...
اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام
ولكننى ..
سأعدل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع ) ( ٨٣) .

ويأتى ( الحوار ) فى القصيدة أيضا بين متحاورين ، أو أكثر فالشاعر يتحاور مع أمه عند عودته من القاهرة :

( وتسأل أمى : ماذا رأيت هنالك فى طرق القاهرة
فقلت لها : قد رأيت الجنود من الانجليز
فقالت : نعم !!..
فقلت لها : قد رأيت الجنود من الانجليز
فقلت : ( وكيف ) فقالت : ( كذا ! )
وفى عينها دمعة تضطرم ، ولا تنسجم ) . ( ٨٤)

ويتحاور ( الشاعر ) مع الأشخاص ، داخل اطـار القصـيدة ، وخارجه ، فيدور مثلا هذا الحوار بينه ورفاقه :

( وقال الرفاق : ألا قل لنا بربك ما هذه القاهرة ؟
وكيف تسير عليها الحياة ؟
ويمشى الصباح بها والمساء ؛
فقلت لهم قد رأيت القصور

وهذا حوار للشاعر وقومه من أنصـار السـلام ، مع أعـدائهم المستعمرين .

فبالأمس قلت مع القائلين نريد الجلاء

---

(٨٣) ديوان من أب مصرى – ص ٣ ، ٤ .
(٨٤) نفس الديوان – ص ١٨ .

فقالوا : الجلاء ٠٠ لأنتم عصاة ورب السماء
ومن ذا سيحمى النظـام العـزيز ومن ذا
ســـيحرس مـــاء القنـــــاة
اذا هجـــم البلشفيـــك الطغـــــاة
فقلنـــا لـــهم : بعـض هـــذا الكـــلام
فقـد ســئم النـــاس هـــذا الكـــلام
تـــدارون كـــل خيـــاناتكم
بـــدعوى النظـــام ، وقـــلب النظـــام
دعـــونا وهذا الكـــلام الممـــل .

فهل قام هذا النظام العزيز على أن نجوع وأن نستغل
وأن نستذل ) (٨٥) ٠

وفى حوار طويل مع صبية القرية ، يحدثهم عن القاهرة وما رآه فيها ، يقول :

( وعدت مع الصيف للقرية
لألقى رفاق الصبا كلهم

وقال الرفاق : الا قل لنا بربك ما هذه القاهرة ؟
وكيف تسير عليها الحياة ، ويمشى الصباح بها والمساء ؟
وكيف اذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء ؟

وكيف الشوارع هل من زجاج وكيف يقوم عليها البناء ؟
فقلت لهم : قد رأيت القصور !
فقالوا : القصور ؟ وما هذه ؟ فانا لنجهلها ياولد
فقلت اسمعوا يا عيال اسمعوا ٠٠ القصر دار بحجم البلد
فحكوا القفا ، وهم يعجبون
ومدوا رقابهمو سائلين
وهم خائفون
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور ؟
وهل كنت تمشى بجنب القصور ؟
ألم يركبوك ؟
ألم يخنقوك ؟
فقلت لهم : ان أهل القصور أناس سوى أنهم قبلنا

(٨٥) ديوان من أب مصرى ــ ص ١١ ، ١٢ ٠

فظلوا يضجون حولى : اناس ٠٠ ا انسى همو
اهموا مثلنا ؟
فقلت لهم : ان اهل القصور اناس
سوى أنهم غيرنا .. ) (٨٦) .

لكن « الحوار » فى ( رسالة الى جونسون ) يكون بصوت الشاعر وحده طوال القصيدة منذ ان يبدأ موجها حديثه الى ( جونسون ) قائلا :

( انا لست اقرؤك السلام
فلا سلمت ) (٨٧) ٠

ويستمر فى حواره الفردى معه ، هذا الحوار الملىء بالشتائم واللعنات ، حتى ينهى القصيدة بنفس العبارة التى بدأها بها ٠٠

وقد توافرت تلك العناصر الدرامية فى قصائد اخرى وظف فيها الشاعر القص الشعرى ، والموروث الشعبى وعنصر الحوار ،يقول مثلا فى قصيدة ( فلتعيشى يا جميلة ) ٠

( واذكرى ٠٠ هل تذكرين الآن ايام الطفولة ؟
ربما قالت عجوز لك فى ليل الشتاء
من لياليه الطويلة
قصة الغيلان والبنت الفقيرة
هل تذكرت الحكاية ٠٠٠ واسمها ٠٠٠
عندنا فى مصر ٠٠ ست الحسن والشاطر حسن ) (٨٨) ٠

كما ان الشاعر فى ( قصيدة عزة والرفاق ) يحدث زوجته عن زائرى الفجر ، وما يصنعونه قائلا : ( وهمست فى الأذن الرقيقة ) ( ويدور الحوار ) بينهما :

ـ انهم قد يقتلون
ـ من هم اذا
ـ ومن هم اذا ؛ انى حسبتك تعرفين
ـ هم يقبلون مع الظلام وهم خفافيش الظلام
ـ اعرفتهم ؟ .. لا تفتدى وقتا .. فأين قصائدى ؟

---

(٨٦) ديوان من اب مصرى ـ ص ١٨ ، ١٩ ٠
(٨٧) ديوان قصائد منسية ـ ٤١ ٠
(٨٨) ديوان من اب مصرى ـ ص ١١٧ ٠

— فلتحرقيها ..

— لست فاعلة .. فتلك عقائدى ) (٨٩) .

**عنصر الشخصية :**

وتقديم الشخصية ، فى القصيدة ، لم يغفله الشرقاوى فكان ضمن تلك البذور الدرامية التى ظهرت فى شعره وقد صور شخصيته هو نفسه وفكره والقضايا التى تهمه فى ( أربع وتسعين ) سطرا من صفحة ١٧ الى ٢٥ منها وقوله :

( ولكننى قد أطلت الحديث
ولم تـدر يا سـيدى من انـا
اذا ساقدم نفسى اليـك
فهل أتمنى عليك المنى ) (٩٠).

والشخصية كما صورها الشاعر فى القصيدة ، تختلف عن الشخصية فى المسرحية ، وما تتطلبه من شروط فنية تقدم من خلالها ، فهو هنا فى حديثه عن نفسه لم يخرج عن اطار الغنائية الذى تسمح به القصيدة لكنها فى سياق حوار الشاعر برسالته تحسب له كاحدى البذور الدرامية التى تشـير الى تـوفر الحس الـدرامى لـديه ، وقـد تطـورت هـذه العنـاصر فيمـا بعـد ، واهلتـه الى اقتحام مجال المسرح الشعرى ، الذى بدأه بتلك البداية القريبة من القصيدة فى ( تمثال الحرية ) ، أو كأنها قصيدة موزعة على شخصيات وما يحمد لهذه ( البذور الدرامية ) فى شعره أنها فى مواضعها من قصائد قد بعدت الى حد كبير عن الظواهر السلبية مثل الخطابية ، والتقريرية ، كما أن الحوار بالقصيدة يساعد على تنامى الحدث . لكن يظل دوره محدودا ويظل الشاعر هو البطل المطلق بها ، وبذا يختلف عن دوره الرئيسى « فى المسرحية » ..

---

(٨٩) ديوان من اب مصرى — ص ٣٩ .
(٩٠) نفس الديوان — ص ١٠ .

# الباب الثاني

## المسرح

## مسرح الشرقاوى

كتب الشرقاوى مسرحياته الشعرية ، فى تجربة رائدة لتطويع شعر التفعيلة ، كأداة التعبير ، ولمعالجة القضايا المعاصرة ، فى وقت كان هذا الشعر الجديد ذاته ، ما يزال يجاهد أمام تقاليد عريقة لموسيقى الشعر العمودى ولم تكن أقدامه قد رسخت بعد ، ولمحاولة توظيف شعر جديد ، يخالف الشعر العمودى القديم ، فى مجال المسرح سبق اليها باكثير فى ( تجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم ، وتكسره وتستبدل به بنيـة جديدة ، وطور الأداة الشعرية تطويرا خـرج بهـا عن تقـاليد المسرح الشعرى ) (١) ٠٠ بعد هذه التجربة الرائدة كتب الشرقاوى مسرحياته الشعرية ، التى توسلت بشعر التفعيلة وبدأت بمسرحية « **مأساة جميلة** » عام ١٩٥٨ ، ثم توالت المسرحيات ، « **الفتى مهران** » عام ١٩٦٦ « **تمثال الحرية** » من فصل واحد ١٩٦٧ ، ثنائية ثار الله « **الحسين ثائرا – الحسين شهيدا** » ١٩٦٩ ، « **وطنى عكا** » ١٩٧٠ ، « **النسر الأحـمر** » ١٩٧٦ ، « **عرابى زعيم الفلاحين** » **١٩٨٥** ٠

وقبل كتابة الشرقاوى لهذه المسرحيات الشعرية كان قد حقق فى شعره الغنائى ما فعله الشاعر المحدث حين خلق ( أصواتا مختلفـة فى داخل عمل فنى واحد ولعل هذا هو أبسط صور الدراما ، ولعله أيضا أصلها التاريخى العريق ) (٢) ٠

---

انظر :

(١) أحمد شمس الدين الحجاجى – المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث للتعرف على دور باكثير – من ص ١٤٤ : ١٤٩ ٠

(٢) صلاح عبد الصبور – وتبقى الكلمة – دراسات نقدية – بيروت – سنة ١٩٧٠ – ص ٧ ٠

وغير تعدد الأصوات ، وتداخلها فى القصيدة ، أفاد من عنصر الحكاية ، فكتب القصيدة الطويلة على شكل مقاطع ، ولوحات ، وكأنها مشاهد متتابعة من حكاية لها نهاية تشبه نهاية المسرحية ٠

واذا فقد توفرت « البذور الدرامية » فى قصائده الغنائية ، بحيث شجعته على اقتحام عالم المسرح ومما جاء على لسان ( عمار ) فى مأساة جميلة ما يشير الى معرفة الشرقاوى بالمسرح الغربى ؛ وذلك فى تلك المقارنة ( بهاملت ) شيكسبير فى قوله : ( انا ذلك الملك المعـــذب عند شيكسبير حين أحيط به ) (٣) ٠

ولا شك أن الشرقاوى كان يطمح أن يقدم التراجيديا ، ذلك لأن التراجيديا ، ( مازالت حتى الآن تمثل حلم الكاتب المسرحى الذى يود أن يحققه ) (٤) ٠

وواضح من عناوين مسرحياته منذ « منذ «مأساة جميلة» انه اراد ان يقدم المأساة التى تبرز الصراع بين الفرد والقوى التى تريد السيطرة عليه ، وقهره ٠

لكنه ( لم يستطع أن يخرج من أسر مسرح شوقى وذلك لأن قوة شوقى لا ترجع الى قوة عمله المسرحى وانما ترجع الى قوة تراث الفرجة العربى الذى يمثله ، فشوقى نفسه أسير لهذا التراث ، ومعبرا عنه فى الوقت نفسه ، والغناء ، والسرد ، والقص ليست صناعته ، وانما صناعة تراث الفرجة نفسه ، لذا لم يستطع الشرقاوى أن يتخلص من العناصر الثلاثة المشكلة للمسرح العربى كله (٥) وسوف تؤكد هذه الدراسة مدى تأثر بنية المسرحية لديه بتلك العناصر ٠

---

(٣) مأساة جميلة ـ دار المعارف بمصر ـ سنة ١٩٦٢ ـ ص ١٨٢ ٠
(٤) أحمد شمس الدين الحجاجى ـ المرجع السابق ـ ص ٨٣ ٠
(٥) المرجع السابق نفسه ـ ص ٣٣ ٠

# الفصـــل الأول

## الشخصيات فى مسرح الشرقاوى



## الشخصيات فى مسرح الشرقـاوى

وبالنسبة للشخصيات كأحد العناصر الأساسية فى تركيب بنية المسرحية ، نجد أغلب أبطاله ، قد أتى بهم من التاريخ ، لتكون السمة العامة التى تميزهم هى الاهتمامات السياسية ، فالأفعـال ، والأقوال ، تدور غالبا حول محور السياسة « وكثير من الشعراء العرب استقلوا مادتهم واشخاصهم من التاريخ لأنه يساعدهم فى تقديم أمثلة درامية ، وأحداث جاهزة يمكن صوغها فى شكل مسرحى » (٦) ٠

لكن الاعتماد على الشخصيات التاريخية،وأحداث التاريخ المعروفة يحتاج الى شاعر مسرحى متمكن ، ليخلق حوارا دراميا جيدا يجعل المتلقى متوقعا للأحداث بدرجة معينة ، وبشكل يكاد يكون غير محسوس ، تارة بالاشارة وأخرى بالجو العـام للمسرحية ( بحيث تكون خاتمتها اشبه بالتآلف النغمى الأخير فى السيمفونية الذى كان حاضرا أثناءها فى الاحتمال ، وهو ما لا تسمعه فعلا الا فى النهاية ، والذى يضع ختم التصديق على فهمنا النظرى لما كان يحدث قبل ذلك ) (٧) ٠

والشخصيات هى وسيلة المؤلف المسرحى الأولى لكى يترجم فكرة القصة ؛ الى حركة وصراع ، ولكى تكتمل الشخصية لابد أن تعبر عن انسان متعدد الأبعاد ، له حياته الخارجية الظاهرة التى نراها تتحرك على المسرح ، مثلما تكون له حياته الباطنة التى نلمح انعكاسها بوضوح على عالم الواقع ، فيما تقوله أو تفعله ٠

---

(٦) محمد اطميش ــ الشاعر العربى مسرحيا ــ الجمهورية العراقية وزارة الاعلام ــ ط ١ ــ سنة ١٩٧٧ ــ ص ٦٩ ٠

(٧) س ٠ دبليودوسن ــ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة الدراما والدرامى ــ العراق منشورات وزارة الثقافة ــ ط ١ سنة ١٩٨٦ ، ص ٥٩ ٠

( فحين يلتقى البطل بالبطل ، أو البطلة بالبطل فوق صفحات المسرحية لينسجا موقفا من المواقف المسرحية ، يشتبك الفكر بالفكر ، والوجدان بالوجدان ، فيتأرجح النص ) (٨) .

وما يهمنا فى المسرحية أولا ، وقبل كل شىء ( أن نتعرف على أنفسنا ، أن نرى شخصا آخر يصورنا ، يفهمنا ، يحبنا ، أن نرى أناسا غيرنا يتعرفون علينا ) (٩) ٠

وهكذا تطمح الشصية الدرامية أن تلتحم بنـا ٠

( فالشخصية حياة الدراما كما قال عنها بيرانديللو ، وكل فعل ، وكل فكرة فى حاجة الى شخصية ، وفى حاجة الى ما يقوم مقـام شعوره المتحرك ، بعبارة أخرى الى شخصيات ) (١٠) ٠

واذا كان ( أول سؤال تثيره المشاهد الافتتاحية فى المسرحية هو مصير من يهمنا متابعته بشكل خاص ) (١١) ٠

فان الأهمية الفعلية هنا تتركز فى شخصية البطل الرئيسى لكل مسرحية ٠٠ فماذا فعل الشرقاوى بتلك الشخصية ؟

لقد بدا لنا أن الشرقاوى كان يأمل أن يقدم البطل التراجيدى وقد ورد ما يشير الى ذلك على ألسنة الشخصيات فى أكثر من مسرحية مثل قوله عن « صلاح الدين » : ( من طيبته يأتى خطؤه ) ٠

مما يومىء الى رغبته فى تحقيق « السقطة التراجيدية » التى تحققت فى الشخصية لدى أرسطو ، والتى كانت دائما ( فاضلة ، وما يثير فى نفوسنا الفزع والشفقة وبالتالى يجعل مصيرها تراجيديا ، انما هو الجانب الفاضل فيها ، لا الشرير ، ففى هذا الجانب نتعرف على أنفسنا ، ومعه نتعاطف ) (١٢) ٠

---

(٨) سامى منير حسين عامر ـ المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ـ ط ١ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية ـ سنة ١٩٧٨ ـ ص ٢٩ ٠

(٩) المرجع نفسه ـ ص ٥٥ ٠

(١٠) أريك بنتلى ـ نظرية المسرح الحديث بنكوين ـ سنة ١٩٦٨ ـ ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ـ بغداد وزارة الاعلام سنة ١٩٧٥ ـ ص ٣٠٠ ٠

(١١) س٠ دبليوسن ـ مرجع سابق ـ ص ٦٢ ٠

(١٢) مولوين ميرشنت ـ وكليفورد ليتسن ـ ترجمة د٠ على أحمد محمود ـ المجلس الوطنى للثقافة الكويت سنة ١٩٧٩ ، ص ١٩١ ٠

وذلك عندما تقع الشخصية فى « السقطة التراجيدية » ٠٠٠

كما أن الشرقاوى فى اهتمامه بالشخصيات ذات المكانة من النماذج الانسانية العظمى ، أكد رغبته فى تقديم التراجيديا التقليدية ، حيث نعلم أن من أهم سمات هذه التراجيديا أنها ( تقدم الشخصية الدرامية التى لها مكانتها لتكون أهلا لاثارة اهتمامنا ) (١٣) .

مما أدى الى ( اعطاء مكان الصدارة عادة للأبطال والملوك ، ثم أنه جعل من المفروض فى المأساة أن يكون الأشخاص أفضل منا ) (١١) ٠

فماذ فعل الشرقاوى بشخصية « البطـــل » فى مسرحياته ، والتى أراد لها أن تكون تراجيدية ؟

وماذا كان موقفها من البنية الدرامية ،

وما موقفنا منها كمتلقين ؟

ان الاجابة عن هذه التساؤلات عن الشخصـــية البطولهـــة ، فى مسرحيات الشرقاوى ، ستعطى اشارات مضيئة لطبيعة البنية المسرحية، كما ستؤكد مدى تأثره بعناصر الغناء ؛ والسرد ؛ والقص ؛ فى أبنيته المسرحية ٠٠٠

فمثلا : شخصية « **جميلة** » **بطلة مسرحية** « **ماساة جميلة** » تعبر عن فتاة نذرت نفسها للنضال ، ونعرف عمرها من كونها ( طالبة ) ٠٠

أما البعد النفسى ، والاجتماعى لشخصيتها فيتضح من خلال تطوعها فى العمل الفدائى ، وحملها الحقيبة المليئة بالوثائق ، لتوصلهـــا الى المجاهدين ، ورفضها أن تترك هذه المهمة لعزام « الضابط » أو لعمار « الشاعر » أو لجاسر « القائد » وقولها باصرار :

( لا ٠٠٠ بل أنا ٠٠٠
فأنا بزيى المدرسى وبالحقيبة ٠٠
لن أثير شكوكهم ان باغتونا ) (١٥) ٠

---

(١٣) كليفرد ليج ـ ترجمة د٠ عبد الواحد لؤلؤة ـ موسوعة المصطلح النقـدى ـ مجلد ١ بغداد الرشيد ـ سنة ١٩٨٢ ـ ص ٦٩ ٠

(١٤) المرجع السابق ـ ص ٧١ ٠

(١٥) ماساة جميلة ـ دار المعارف بمصر ـ سنة ١٩٦٢ ـ ص ١٨٦ ٠

وهذا القول يؤكد شجاعتها ، فنحن نعلم أن الأصل فى البطل التراجيدى ، رغم توفر مقومات البطولة فى شخصيته ، أنه يقع فى خطأ أو خطيئة وسواء تكاملت عوامل الخطيئة أو الخطأ فى داخل نفسه ، أو سيق اليها اضطرارا بإرادة أقوى من ارادته ، كارادة القدر أو بتأثير ظروف صعبة واجهته ، فالنتيجة واحدة فى كل حالة ، فتسلط القدر على البطل ، يجعلنا نتعاطف معه ، ويشفق عليه ، ونأسى لمصيره، وبذلك تؤثر المأساة فى نفوسنا كمتلقين واذا كانت شخصية البطل التراجيدى تتردى فى الشقاء لا للؤم فيه ولا خساسة بل لخطأ ارتكبه ، فى رأى أرسطو ، فجميلة لم ترتكب خطأ وانما وجدت نفسها فى بلد يقع تحت وطأة المستعمر وكان هذا قدرها ، لذا فبطولتها ليست تراجيدية ٠

وقد أراد الشرقاوى أن يجعل من العلاقة العاطفية بينها وبين « جاسر » دافعا من دوافع صلابتها وبطولتها ، لكن ما حدث لم يحقق ذلك بسبب صيحتها اثر قبضهم عليه : ( ياليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك ) ٠

لقد أوضحت صيحتها هذه ، مدى استهانتها بحياة كل أبطال المدينة فدى لحبيبها وحده ، مما جعل « د٠ محمد مندور » يأخذ عليها ذلك ويقول أنه كان يفضل ( ألا تنطق جميلة فى ختام تلك المسرحية بتلك الجملة الهابطة ذات الطابع الشخصى النابى فى هذا الموقف ويقول أيضا انه لا يحسب أن هذه الجملة يمكن أن يشفع لها ما أضافته جميلة بعد ذلك من قولها انها تعتبر « جاسرا » رمزا للجزائر ) (١٦) ٠

لقد اضعفت هذه النهاية صورة « جميلة » كبطلة صمدت لفظائع المستعمرين فى الجزائر ... ، ولم تأخذ شخصية « جميلة » فى المسرحية حقها فى التجسيد الجيد لتتخطى حدود فرديتها ، وتصبح شخصية درامية ، ورمزاً عاما للمناضلة ، فلم تنل حظها من العناية ، والتركيز ، وذلك لاهتمام الشرقاوى بالعديد من الشخصيات الى جوارها معتقداً أن ذلك يبرز فكرته عن نضال شعب الجزائر كله ، فكانت «جميلة» (فى النصف الأول من المسرحية ) باهتة للغاية ، فهى تقوم بدور صغير فى اطار نضال الجزائريين الغالب على هذا الجزء .

و ( فى الجزء الثانى ) تظهر شخصيتها فى صورة أوضح ، لكنها تظل رغم ذلك شخصية محدودة من الناحية الدرامية ، وذلك لأن الشخصية

---

(١٦) د٠ محمد مندور ـ فى المسرح المصرى المعاصر ـ ط ١ ـ مطبعة نهضة مصر بالفجالة ـ القاهرة ـ سنة ١٩٦٣ ـ ص ١٣٨ : ١٤٠ ٠

الدرامية المحملة بالقضية العصرية التى يريد الكاتب الكشف عنها ، كان لابد أن تتوفر لها روافد أكثر عمقا ؛ لم تتوفر لجميلة بين شخصيات المسرحية الكثيرة ٠

فقد اهتم الشرقاوى بمأساة شخصيات أخرى بالمسرحية ولم يركز على « **مأساة جميلة** » ، حتى الأعداء الفرنسيون نجد من أبطالهم مثلا « **جان** » : الذى احتل حديثه جزءا كبيرا فى بداية المسرحية ، وأظهره الشرقاوى فى صورة البطل الانسانى المعذب بضميره ، والمضطر للعمل لفقره ، لكنه رفض أن يعذب الجزائريين يقول :

( دعنى أقل لك اننى وسط الأنين قد اكتشفت حقيقتى
أجل اكتشفت حقيقتى وسـط الأنين
حيث الرجال الصامدون يعذبون فيرفضون ٠٠
هم يرفضون الشر والمأساة والألم المبرح والقضاء
هم يرفضون بلا تردد
... ... ... ... ....
انى السجين ، انى أسير مستباح مهدر ، وبلا ضمير
انى حقير مستذل لا بطل ٠٠
انى أعيش بلا ارادة ) (١٧) ٠

ومنهم : البطلة الفرنسية الراقصة « **سيمون** » التى ضحت بكل شىء من أجل شرف فرنسا وقيمها الضائعة فى الجزائر ومن مونولوجاتهـا الطويلة فى المسرحية ، ما قالت فيه :

فأنا الآن هنا معكم ٠
دفاعا عن شرف فرنسا
ومصير الزوجات جميعا ٠٠٠
ودفاعا عن أطفال فرنسا ) (١٨) ٠

والفرنسى الثالث فى المسرحية هو المحامى « فيرجيه » الذى قدم نفسه الى المحكمة الفرنسية ليدافع عن «**جميلة**» فقدم دفاعا عن فرنسا :

( انه صوت فرنسى شريف ) (١٩) ٠

والمسرحية بهذه الصورة لا تعرض « مأساة جميلة » فالفرنسيون، وبطولتهم ، ودفاعهم ،يستغرقون معظم فصولها الخمسة ٠

---

(١٧) المسرحية ـ ص ١٣٧ ٠
(١٧) المسرحية ـ ص ١٥٨ ٠
(١٩) المسرحية ـ ص ٢٤٠ ٠

والشخصيات فى هذه المسرحية لا تؤدى دورها الفنى فى تحريك الأحداث ، من خلال تفاعلها ، وانفعالها ، وردود افعالها ، لذا لا تتطور الأحداث فى حين نجد القنابل ، والتعذيب المباشر للأبطـــال والصراع المادى المباشر بين الفريقين ٠

ورغم تسمية المسرحية « مأساة جميلة » فانها ليست مأســـاة بالمعنى الذى حدثنا عنه « أرسطو » فليست الشخصية بها ، هى تلك التى يجب أن يتوفر لها ذلك ( الحزب الهادىء الجليل والصراعات الداخلية العميقة ، التى تحرك الأبطال وتنسج مآسيهم ، فيسقطون ) (٢٠) ٠

وأبطال « مأساة جميلة » لا يسقطون بسبب خطأ أو رذيلة أو ما قال عنه « ارسطو » « الهامارتيا » التى تعنى فى اللغة اليونانية الفعـــل الخاطىء ، أو العيب فى الخلق ٠

★ وبطل مسرحية « الفتى مهران » يتشابه مع بطل الموال الشعبى الذى يحمل اسم ( موال الفتى مهران ) ، ويتحدث عن ( فتى كان على خصومة مع الحكومة ، ثم قبض عليه احد أصدقائه من رجال الشرطة ، وساقه للشنق ) (٢١) والفتى مهران فى الموال رب اسرة ، واب لأطفال ، ويفيض رقة ، لكنه مع رقته قوى شجاع ، لا يضعف حتى امام المشنقة ٠

و « مهران » المسرحية : يتشابه كذلك مع بعض الشعراء الصعاليك، الذين كانوا يأخذون من الاغنياء ، ليعطوا الفقراء ، ويتمردون على نظم المجتمع ، ويثورون على السلطة ، يرفضونها ، كما تداخلت فى رسم شخصية « مهران » بالمسرحية ، بعض الروافـد التراثيـة المأخوذة من التاريخ ، والشعر العربى الفصيح فهو أشبه بالبطل العربى « عنتره ابن شداد » حيث تعود الشعب ان يستنجد به فى وقت الأزمات ( ويك مهران أقدم ) ٠

---

(٢٠) سامى منير حسين عامر ـ مرجع سابق ـ ص ٣٠ ، ٣١ ٠
(٢١) أحمد على مرسى ـ الأغنية الشعبية ـ القاهرة ١٩٨٣ ـ ص ٢٨٥ : ٢٨٦ ٠

قدم الشرقاوى اكثر من بعد لشخصية « مهران » فهو لص شريف . تمرد من اجل الشعب ليعيد توزيع الثروة على الناس بالحق ، وهـو شاعر يكتبه الأغانى ، وأليس « مهران » بطلا مثل ابطال الخيال الشعبى ، لكنه الانسان الذى يحزن ، ويحب ، ويخاف ، ويحلم ، ويتنازل ، ويقلق.

وهو مثقف يحمل هموم المثقفين ، ومشاعرهم القلقة ترك القرية الى الأزهر ، آملا أن يكون أحد مثقفى عصره وقد اجتمع فى شخصه مزيج من ملامح ابن البلد القاهرى مختلط بملامح « ادهم الشرقاوى » أو الشـاعر الشعبى الذى كان شخصية أساسية فى السيرة أو الملحمة .

لكن الشرقاوى منحه بعض السمات النفسية والعقلية التى أبعدته عن نموذج ( البطل القومى ) ، حيث جعله شخصيـــة « مترددة » بين الثورية ، و « المساومة » ، بين « الشاعرية » و « العنف » ، بين « الصعلكة الفردية » ، و « الالتزام بالجماعة » .

والعنف لدى مهران كان عنفا انسانيا ، يخدم قيما انسانية . رأيناه عندما بارز قائد جيش الأمير ، يمنحه فرصة النجاة مرتين .

نشأ « مهران » فى القرية ، بين فلاحيها الطيبين الفقراء ، ورأى حوله رفاهية المترفين المهفهفين ، اللامعين ، كما رأى منذ طفولته القصور والخرائب ، وما يعيشه الناس من كبرياء ، وذل ، وفضيلـة ، وشر ، وحرمان ، وتخمة وخوف ، وشجاعة وندم وحقد ، فحمل بين جنبيه تاريخ شعبه ، وتجربته ، ومعاناته ، واصطدمت طبيعتـه الأخـلاقية النبيلة ، بظروف واقعه الصعب ، وعكست مونولوجاته الطـــويلة بالمسرحية ، ما يحمل فى عقله وروحه من خبرة شعبه ، وألمه ، وحكمته ، كما عكست مشاعره المطحونة بفعل العصر ، والظروف المحيطة به .

وكان « الفتى مهران » بطلا مقهوراً ، مزقه الصراع بين القلب ، والعقل ، أو بين الحب والواجب ، فلم يكن سياسيا ناجحا ، ولا مقاتلا قويا ، فقد تألم من أجل أعدائه ، وحين قتل عدوه القائد أخذ يحـادث « سلمى » بتأثر عميق قائلا ( عن عينيه ) وأنهما :

( كانتا تستعطفان ... كان فى عينيه شىء ضارع روعنى
ذلك الذعر الذى يدهم الانسان بغتة .. حين يغدو كالفريسة ) (٢٢).

---

(٢٢) مسرحية الفتى مهران – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – سنة ١٩٦٦ ص ٦٤ .

قد يبغض البطل المناضل سفك الدم والوحشية ، لكنه حين يضطر الى القتل لمقاومة الظلم وتحقيق الحرية ، والكرامة لوطنه ، لا يستشعر كل تلك الرقة ، والرهافة التى شعر بها « مهران » فهى لا تتناسب مع الموقف فى مواجهة عدو متربص لقتله ، ولا بد من مواجهته ·· وشخصية « مهران » تعكس تركيبة سيكلوجية محيرة ، بما تحوى من تناقض ، فهو قائد سياسى محارب يحمل سيفا صارما ويستخدمه للدفاع عن العدل ، والحق ، والحرية ، والكرامة ، فى قوة وبأس لكن شعوره بالندم المعذب الضنى ، يفاجئنا ·

ولا يلبث أن يؤكد تناقض شخصيته وتشوشها حين نجده فجأة يتغنى بأحلامه الوردية المتفائلة قائلا لسلمى :

( لا تجزعى ·· مهما يكن ··

مهما تداهمنا الحوادث فالأمل سيظل يسطع فى الحطام ··

وسيقبل الزمن السعيد ·· ويغرد القلب الحزين ) (٢٣) ·

ومن هنا لم تحقق شخصيته التماسك النفسى والفكرى ، فهو متردد أحيانا ، ومتناقض فى تصرفاته أحيانا أخرى ، و « الفتى مهران » فى هذا التناقض يعبر عن شخصية رومانسية غنائية وما يؤكد هذه الغنائية الرومانسية فى شخصيته مشاعره القوية التى تحركه نحو « سلمى » ونحو زوجته وأبنائه ، ونحو الجماهير ، وشعوره العميق بما يحيط به وبمن حوله من قهر ، لقد كان مهران كما قال هو عن نفسه : يحلم بالعدل، والأمان ، والسكينة ، كان حالما ، حكيما ، نبيلا ، شجاعا ، جسوراً ، مناضلا من أجل انتصار الحق ، والحكمة ، والسلام ، وما كان يخشى أن يموت شهيداً ، وقد اكتشف خطاه ، فقال وهو يحتضر :

( ليتنا كنا حمينا الفأس يا طه كما كنا نود ··

بمزيد من سيوف ودروع وزرد

فليكن سيفى يا صابر لك ) (٢٤) ·

ولا بد من الاشارة الى أن شخصية مهران فيها عدة عيوب فنية منها ما يتفق رأيى فيها مع رأى بعض النقاد ·

---

(٢٣) المسرحية – ص ٦٥ ·
(٢٤) المسرحية – ص ٢٣٥ ·

**العيب الأول :** شربه النبيذ « فى المنظر الأول » ، مما يحدث انطباعــا سيئا فى مشاعر المتلقين ، خاصة وهو ينسب نفسه للامام على ، والى الاقتــداء بالقيم الاســلامية ، والشرقـاوى فى المسرحية يأخذ على « الأمير » شربه للنبيذ ، لذا فان هــذا السلوك السلبى من « مهران » يقلل من درامية شخصيته فنيا ٠

**العيب الثانى :** يأتى فى تصويره كرجل مسلول تعوم رئتاه فى بحر دم ، وهذا يقلل من شعورنا به ، كرجل مقاتل ، أو رجل يحظى بحب النساء ٠

**العيب الثالث :** هو تصرفه بغباء فى بعض المواقف ، مثل ذهابه بنفسه الى قصر الأمير ، دون التنبــه الى أن الأمــير لن يتركــه بسلام (٢٥) ٠

لقد حاول الشرقاوى تقديم مهران كشخصية تراجيدية فاتى بمقتله فى النهاية من خلال مشهد مفتعل ليتيح له نهاية بطولية ، وليوزع ميراثه « الفأس » ، و « السيف » بين الفلاحين والفتيان ٠

لكن أى فأس ذاك الذى لم يستخدمه قط ، وأى سيف هذا الذى لم يشعر عند استخدامه مرة واحدة الا بالنــدم والعــذاب ، والألم ، والضنى ٠٠ !!

لقد أوصله الشرقاوى فى النهاية الى صورة اختلفت عن الصورة التى أرادها له ، فانتهى الى شخصية صعلوك ، شاعر ، متمرد ، انعزل عن شعبه ، وقد عبر عن ذلك « مونولوجه » الذى قال فيه :

( أنا ذا فتى الفتيان مهران الطريد
لا شىء أملكه سوى هذا الحسام
والرمل ، والصحراء ، والليل العريض
الليل مملكتى ، وفرسانى الصخور ) (٢٦) ٠

أراد الشرقاوى أن يقدم لنا مهران كشخصية تراجيــدية فأبرز الجوانب الايجابية التى تجعلنا نتعاطف معه ، ثم أوضح نقطة الضعف التى أرادها له ، فانتهى الى شخصية صعلوك ، شاعر ، متمرد ، انعزل لكنه عاد فاغفل هذه السقطة ، أو اخرها ، فجعله يسقط سقطة غرامية ، حين خرجت « سلمى » فجرا لتعترف له بحبها وهو فى طريقه الى بيت

(٢٥) محمد السيد عيد ـ التراث الشعرى فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى ـ ص ١٩ ٠
(٢٦) المسرحية ـ ص ١٢١ ٠

الأمير ، ليتولى قيادة الجيش وكان « عوض » مختبئا مع بعض الفتية ، فشاهدوا سلمى وهى ترتمى فى أحضانه ، وهكذا سقط « مهران » سقطة غرامية أو خلقية ، ففقد كثيراً من تعاطفنا معه كمتلقين ٠

واضر الشرقاوى بالشخصية باملائه الأفكار عليها وباظهارهـــا مترددة متناقضة ، بصورة كان لها آثارها الســلبية على الصراع ، والأحداث ، وعلى صورة البطل الذى لم يتحقق له ما أراده فى البداية .. كبطل تراجيدى ٠

ومن الشخصيات الهامة فى مسرحية الفتى مهران قادة الفتيان وائل ، وأسامة ، وهاشم ، وعوض ٠

ومن الشخصيات التى لعبت دوراً هاما فى تطوير الأحداث قائـد جيش الأمير ، و « طه » عمدة القرية ، و « حسام » الفارس من أتباع الأمير ، و « بجير » قاضى ديوان الأمير ، والمفتى ، ثم الأمير ، وهـو حاكم الجيزة ٠

ومن الشخصيات الثانوية الفلاح «صابر»، والراعى ، وأم صابر ، والفتيان ، والفلاحون ، والفلاحات ، والشحاذ ، والفرسان ، والعبيد ، والمنادى ، ونجلاء زوجة حسام ، والتترية الجارية فى قصر الأمير ٠

وهى شخصيات لم يصورها الشاعر بعناية بحيث تبدو لكل منها ملامح وسمات نفسية وفكرية خاصة ، فانحصر دورها فى ابراز الصراع بين الفئتين ، فئة الفتيان ، وفئة الأعداء ونقف من هذه الشخصيات عند اثنين هما : بجير ، وعوض ٠

أما القاضى بجير : فكان أزهريا ، عاد من الأزهر ، ثائراً عــلى الظلم ، وانضم للفتيان ، وقبض عليه ، وألقى فى السجن ، وتحت وطأة العذاب لم يصمد بل تحول تحولا كبيراً ، حيث قرر أن يعيش منعما بعيداً عن الجهاد ، والسجن ، فانضم بعد خروجه من السجن الى صف الأمير ، وظل يصدر له الفتاوى التى تبيح كل شىء يرضاه ، وظــل يمكر ، ويخادع ، وينافق ، حتى يضمن الأمن والسلامة له ولأسرته ٠٠ وهذه الفقرة من الحوار بين « سلمى » ، و « وائل » تجسد بعضا من سلوكيات « بجير » :

سلمى : ( أجل ٠٠ بجير ٠٠ بجير ٠٠ لقد قال له ٠٠
يا سيدى أخف أمر النبيذ لكى لا يقال بأنك تجهر بالمعصية
وأنت امام تقى طهور نقى

فكيف يكون بقصر الامام التقى مخازن خمر ) (٢٦) ٠
وقتل « بجير » نفسه فى النهاية ، حتى لا يقتله التتار ٠
ان الأمير يستعرض تاريخ « بجير » المجيد فى عهد فتوته قائلا :
( كانت أيـــام ٠٠٠٠
يوم رجعت من الأزهر ٠٠ مغرورا نزقا يتحذلق ٠٠
فسلكت طريق الفتيان وتصديت لنا بفتاوى تجعلنا من أهل النار
ودفعت الناس الى الثورة ٠
وأبحت القصر بما فيه ، وأنا نفسى للثوار ٠٠
كانت أيام (٢٧) ٠٠٠

و « بجير » نفسه يتذكر كيف كانت شخصيته الجسورة فى ماضيه المشرق ، قبل سقوطه ٠٠

بجير : ( أيام كنا نحلم فيها بالمستقبل بوضاءته وبعزته وببهجته
أيام كنا نلقى فيها بالكلمة ٠٠
فى وجه القدر الغاشم نفسه ٠
كنا نقمع فيها الخوف ٠٠ أمام السيف ٠
بما نمتلك من القوة على الآلام أو الحاجة
وقضينا سبعة أعوام ٠٠
سبعة أعوام بلياليها والأيام ٠٠ واليوم هنالك كالأبد ) (٢٨) ٠

وفى نفس المونولوج الذى يستعرض فيه تاريخ شخصيته يتحدث عما حدث له من تحول فيقول :

( فى ذاك الأبد الوحشى ٠٠ نسينا الريح وضوء الشمس
وعرفنا الزحف على البطن ٠٠٠
وسحق العظم ٠٠ وجنى الرأس وعض الأرض ٠٠ وهوان اليأس
وعرفنا طأطأة الظهر
وعرفنا الذقن اذا هى ما التصقت بالصدر
وكيف يراد لانسان أن يقضى أيام العمر
يركع ثم يعود ليركع من بعد ٠٠
ويعيش ليركع ثم ليركع أبد الدهر ) (٢٩) ٠

(٢٦) المسرحية – ص ٦ ، ٧ ٠
(٢٧) المسرحية – ص ١٤٤ ٠
(٢٨) المسرحية – ص ١٤٤ ٠
(٢٩) المسرحية – ص ١٤٤ ٠

لقد تحول الى بوق للأمير ، ويبدو ذلك فى مواقف كثيرة منها حين يحنى رقبته ليصفعه الأمير على قفاه ، ويقول :

( ما أعذب كفك يا مولاى على أقفية ذوى الحظوة ) (٣٠) ٠

وأيضا حين يسخر منه الأمير قائلا :

( فى رأسك عقل يا بغل )

فيرد بجير :

( ما ألطف نكتة مولانا ) (٣١) ٠

والمواقف الساخرة المثيرة التى كان « بجير » فيها مضحكا للأمير وبطانته تثير الشفقة والأسى والاحتقار نحو هذا النموذج الضعيف المنافق ، وأمثاله لكن « بجيرا » لم يستمر حتى النهاية فى هذه المواقف التى تبرزه متغابيا ، منافقا ، جبانا ، فعندما استثيرت نخوته ، وأحس أن أولاده وزوجته قد شردهم التتر ، ثار فى وجه الأمير فى الوقت ، الذى اعتقد فيه الأمير واعوانه أنه فقد القدرة على المقاومة، ومن الواضح أن الحديث الذاتى ، الذى يأتى على لسان الشخصية ، هو أيسر الطرق للتعريف بالشخصية ، حيث تصف نفسها ، وقد استخدم الشرقاوى هذه الطريقة كثيرا ، حيث لم يفلح الفعل الدرامى فى تجسيد ملامح شخصياته ، لكن هذه الطريقة عكست سلبياتها على الشخصية ، لما يتسم به الحديث الشخصى من ثرثرة ، وتكرار ، مما يعطل الحدث ، ويجمد الحركة الدرامية ، دون اضافة أبعاد جديدة للشخصية تعمقها وتطورها ، وتميز ملامحها ٠٠ وقد ترك الشرقاوى « بجيرا » يتحدث كثيرا عن نفسه ، كما جعل الحوار بين الشخصيات يكشف عن شخصيته حين تكون غائبة ٠ مثل هذا الحوار بين « سلمى » و « وائل » :

**سلمى :** اتعرف يا وائل قاضية : ذاك السمين كـــ

**وائـل :** « ضاحكا » : ( كعجل حنيذ ٠٠ اجل انه حسن التغذية ٠

**اسامه :** وقد كان يجهل شكل الرغيف )٠

**سلمى :** نسيت اسمه ٠٠ ما اسم ذاك الحمار ؟ ) (٣٢) ٠

ويتكرر مثل هذا التصوير للقاضى « بجير » فى المسرحية : مثلا تقول « سلمى » ضاحكة :

---

(٣٠) المسرحية ـ ص ١٠٥ ٠

(٣١) المسرحية ـ ص ١٤٣ ٠

(٣٢) المسرحية ـ ص ٦ ٠

( لقد أغرق الشيخ فى دن خمر الى أذنيه
واخرجه ثم القى به الى مسجد القصر

وائـل : يؤذن ؟!

سلمى : قادوا « بجيرا » الى المئذنة يؤذن والخمر تنساب من جبته ٠ وسرواله ، ومن لحيته ) (٣٣) ٠

ومثل هذه الأوصاف الساخرة نجدها فى مواضع كثيرة ، تجسد السخرية من « بجير » الأزهرى ، لكنه ينفجر فى النهاية ، ويواجه الأمير ثائرا :

( أنت السلطان ، هوذا السلطان ، فلنركع له ٠٠ سلطان الغاب ٠٠ سلطان البوم ٠٠ ملك الديدان ٠٠ أمير عناكب هذا العصر ) (٣٤) ٠

ولا يقتصر التصوير الساخر لرجل الدين على القاضى « بجير » فى هذه المسرحية وانما نجد له أمثلة أخرى فى مسرحياته التالية ، فمثلا : « عليش الجحش » فى مسرحية « النسر الأحمر » كان يتستر بالتشدق بآيات القرآن ، والأحاديث ، محاولا اخفاء انحرافاته ، وسعيه للسلطة ٠

واذا عدنا لمسرحية « الفتى مهران » للتعرف على شخصيات اخرى بها ، كان لها اثر واضح فى سير الأحداث وجدنا شخصية « عوض » ٠

و « عوض » من مجموعة الفتيان ، وتشير الجملة الأولى التى ينطق بها فى المسرحية الى طبيعة شخصيته ، ومشاعره ، وما يحمل من مشاعر الحقد على « مهران » يقول :

( رحبوا بى أولا وسلونى بعد عن مهران ) (٣٥) ٠

وهو ( يدخل انيق حسن المنظر ، يلبس ثوبا فاخرا ليس هو ثوب الفتوة ) (٣٦) ٠

والحوار الأول بينه وبين « مهران » يشير الى موقفه المختلف عن

---

(٣٣) المسرحية – ص ٧ ٠
(٣٤) المسرحية ، ص ٢٠٠ ٠
(٣٥) المسرحية ، ص ١٠ ٠
(٣٦) المسرحية ، ص ١٠ ٠

موقف « مهران » من القرية ، اذ يعترض على اعطاء القرية نصيبا من ثمن النبيذ المسروق .. و « عوض » يطمع فى تولى قيادة الفتيان ، يقول :

( اننى اكتب شعراً مثل مهران وافضل ..
اننى أقرأ أكداسا من الكتب ومهران زعيمك
انما يقرأ من فضل الذى أعطيه له
اننى أحمل سيفا باتراً اقطع من كل سيوفه ..
فى ذراعى هذه قوة عشرين كمهران زعيمك .
انه هيكل لا جهد فيه ، هزم الداء قواه ..
قوض السل ذراعه ، فليبارزنى ومن يغلب يصير قائداً ) (٣٧) .

ويتحول « عوض » من مبادىء الفتوة ، بتنكر وانتهازية ويحاول حث « مهران » على التنكر لمبادىء الجماعة يقول :

( يا فتى الفتيان ، كم ذا تنازلت وما حققت شيئا بالتنازل :
فتنازل مرة أخرى ، تكن مفتى دولة ) (٣٨) .

لكن الشرقاوى يأتى فى النهاية بمشاهد تعذيبه ، وبزوجته وابنته حين تنتهكان ، وبطفله يعذب ، بما يجعل المتلقى يتحول من الرفض التام لشخصية « عوض » ، وعدم التعاطف معه ، الى التأثر والشفقة تجاهه .

« وأرى أنه لو حذف هذا المشهد من المسرحية ، لاستقامت شخصية « عوض » فى صورة متلائمة من البداية ، وحتى النهاية .. » (٣٩) .

أما « سلمى » فقد استطاع الشرقاوى أن يعبر عن توافق شخصيتها وظروفها مع الصراع النفسى ، والخارجى لها .

فصراعها النفسى كان تدريجيا ظهر فى البداية فى صورة تمردها وأحاديث الآخرين عنها ، وحديثها عن ذاتها ، وجاء كل ذلك متضافراً مع تطور الأحداث الرئيسية والصراع العام فى المسرحية لذا كان انفجارها النفسى بعد غياب زوجها هاشم واستشهاده فى الحرب ، ثم حبها للفتى مهران ، وكان الترابط بين الصراع الداخلى والخارجى فى شخصيتها ، مؤثراً وفعالا فى تطور الصراع الرئيسى حتى النهاية لقد استطاعت بتلاؤم ملامحها النفسية وأفعالها بالمسرحية مع الصراع الذى خاضته ،

---

(٣٧) المسرحية ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
(٣٨) المسرحية ـ ص ٢٢٨ .
(٣٩) محمد السيد عيد : التراث الشعرى فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى .

وحوارها مع الفتيان وغيرهم ، ان تساهم فى تطوير الصراع ، وتكثيفه ، وان تدفع بكثير من الأحداث الى الأمام ·

لقد ( اطلق عليها الشرقاوى لقب « الفتاة » ليؤكد انها لا تختلف فى طبيعتها ، وتصرفاتها عن الفتيات · وشرف الفتوة لديها جعلهـا تحافظ على شرفها بعد غياب زوجها ، رغم اغراءات « عوض » لها ، كما يتمثل فى تضحيتها لانقاذ « مهران » ورفاقه من السجن ، بذهابهـا الى قائد جيش الأمير ، وايضا فى دفاعها عن شرفها بالخنجـر حين راودها قائد الأمير عن نفسهـا ، وفى قتلهـا « حسـام » حين تبينت حقيقته ·· ) (٤٠) ·

لقد جسد الشرقاوى ما دار فى نفسها كانثى من قلق ، وجموح وطيبة ، وانكسار ، وما ينتاب نفسها من تناقضات ، حتى بدت متناقضة مع نفسها فى أحيان كثيرة ، فهى تتعاون مع الفتيان انصار الفقراء ، وتؤمن بمبادئهم ، وهى تحلم بالمجد والثراء ، حين يكتب لها « مهران » اغنية تغنيها ، فتصير سلطانة للطرب ، وتملك افخـر الثياب وأبهى العطور ، واجمل القصور ·

وهى تحب « مهران » رغم شرفها وفتوتها ، وقد حذف المخرج شخصية « مى » زوجة « **مهران** » من العرض المسرحى لكن دورها فى المسرحية المنشورة يعكس غيرتها الشديدة من « سلمى » . كما يعمق جوانب فى شخصية « سلمى » خاصة بالنسبة لعلاقتها بمهران ·

و « سلمى » عرافة غجرية تضرب الرمل ، وقد ساهمت الى حد كبير فى التمهيد للأحداث بالمسرحية ، وفى توضيـح العـلاقات بين الشخصيات ، وقد شاركت الفتيان فى جهادهم وخططهم وارتبطت معهم بعلاقات اسرية حميمة ، فزوجها « هاشم » احد الفتيان وحـلت مكان زوجها فى غيابه ، فكانت تخفى الفتى « مهران » فى دارها ، وتدعـو الفتيان لعقد اجتماعاتهم عندها ، وتشاركهم الرأى والمشـورة لـكن شخصيتها انكسرت فى النهاية بسبب افتضاح امر حبها لمهران ومـع ذلك فقد جسدت موقف المرأة التى تشـارك فى النضـال ومن هنـا اختلف موقف المرأة التى تشارك الرجل فى النضال ان كانت زوجة ، أو اما ، او اختا ، عن موقف المرأة التى تعوقه فى طريقه ، وتثبط عزيمته ، مثل زوجة مهران « مى » أم البنين التى كثيرا ما طالبته بالتخلى عـن مبادىء الفتيان ، أو « زوجة الفتى وائل » التى حاولت دفعـه للتمثل

---

(٤٠) المرجع السابق – ص ١٠٩ ·

بالقاضى « بجير » ليهيىء لها من رغد الحياة ما وجدته زوجة « بجير » حتى انفجر قائلاً :

( اننا نحتاج من زوجاتنا ان يشعرننا فى كل خطوه ..
أننا حينما اخترنا طريقا ، غير ما اختار بجير أو بجيرة
فلأنا أقوياء شرفاء قادرون ...
ان ما نحتاج من زوجاتنا

لهو الايمان والاعجاب بالدور الذى ننهض به ، لا الاذعـــان له ) (٤١) .

وهناك كثير من الشخصيات لا حاجة للمسرحية اليها ومن الأفضل حذفها مثل بقية الفتيان الذين يرددون أقوال « الفتى مهران » فكلما عنت فكرة للشرقاوى يريد اضافتها للمسرحية ، اضاف شخصية ثانويـــة لتقولها وتأتى الشخصية بلا ملامح خاصة ، بل وتتشابه مع غيرها من الشخصيات الكثيرة الباهتة ، الجامدة .

وكثرة الشخصيات لا تسمح بتجسيد كل منهـا وابـراز كيـانها الخاص ، فتأتى مسطحة ضعيفة ، باهتة وهذه الشخصيات التى تحمل فكرة بذاتها ، وتكرر مقولات الشخصيات المحورية ( يمكن النفـاذ من خلالها الى المؤلف نفسه ، ونستشف أفكاره الجاهزة واتجاهه العاجـز عن التعبير عنها ) (٤٢) .

أما الشخصيات فى مسرحية « ثأر الله » : والحسين : بطلها كان مثلا جيداً للشخصية التى تتناسب فى تطورها مع الصراع فى علاقـــة ديناميكية فهو يتفاعل مع الأحداث ، حدثا بعد حدث ، ويقتحم صراعا وراء صراع ، ومع تطور الشخصية والصراع فى ارتقاء متصل تصـــل الشخصية الى قمة نضجها ، وتكامل ملامحها ، مع نهاية الصراع فى ذروة المسرحية ، و ( نمو الشخصية من خلال افعالها وردود افعالها تجـــاه الصراع الذى يكتنفها ،يتجدد حسب رؤيتها الخاصـــة ، وملامحها ، وطبيعة تكوينها ) (٤٣) .

وكان « الحسين » مدركا لطبيعة القوة التى يصارعها .

---

(٤١) المسرحية ـ ص ٣٧ .

(٤٢) رشاد رشدى ـ نظرية الدراما من ارسطو الى الآن دار العودة ـ بيروت ـ ص ٢ ـ ص ٤٧ .

(٤٣) لايوس اجرى ـ فن كتابة المسرحية ـ ترجمة دريني خشبة ـ الأنجلو المصرية . د٠ت ـ ص ١٦٤ .

لكن الشرقاوى اقحم مشهداً على خط سير الصراع حين أعاد روح « الحسين » بعد استشهاده لينتقم من « يزيد » ويتشفى منه ، وهو يموت وحيدا عطشانا فى المكان الذى استشهد فيه الحسين نفسه ، والشرقاوى هنا يؤكد أن مأساة الحسين حدثت بسبب مثاليته ، ( فالمصدر الرئيسى للمأساة هنا ، هو أن الخير والنقاء المفرط يعاقبان عقابا شديداً لأشياء لم يرتكباها بينما يسرح الشر ويمرح ، ويتمـــرغ فى الذهب ، وبين اعطاف النساء ) (٤٤) ٠

وان كان موقف الشخصية هنا من القدر يختلف عنه فى المسرح اليونانى ، فالقدر اليونانى يهبط على الشخصية من السماء فلا يكون لها اختيار ، والقدر بالنسبة لبطل مسرحيتنا يمنحه فرصة الاختيار ، والحسين يختار الاصرار على مبادئه ٠ مهما كانت النتائج ٠٠ ويبدو هذا من خلال الحوار بينه وبين الأعرابى فى خيال الظل :

( **الأعرابى** : بأبى أنت وأمى

عد ولا تمض الى من خذلوك ٠٠

**الحسين** : انما هذا طريقى ليس لى غير ارتياده

**الأعرابى** : انهم من جحدوا حق أبيك

وعصوا عن أمره حتى سئم ٠٠

وسقوا بالسم سيف القاتل الباغى ابن ملجم

**الحسين** : انا مدعو الى تلك الشهادة

ان موتا فى سبيل الله أزكى عند رب العرش من كل عبادة ) (٤٥) ٠

والحسين نموذج للبطل العظيم ، ورمز للتضحية ، دفع حياته عن رضى لمقاومة الطغيان ، ورفع راية الحق وقال لمن بعده :

( فاذا سكتم بعد ذاك على الخديعة

وارتضى الانسان ذله

فانا سأذبح من جديد

واظل اقتل من جديد ٠٠

واظل اقتل كل يوم الف قتلة ٠

---

(٤٤) على الراعى ـ المسرح فى الوطن العربى ـ سلسلة علم المعرفة ) الكويت ـ يناير سنة ١٩٨٠ ـ ص ١٧١ ٠

(٤٥) الحسين ثائرا ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ ط ١ ـ سنة ١٩٦٩ ـ ص ٢٢٠ ٠

ساظل أقتل كلما سكت الغيور ..
وكلما أغفى الصبور ....
ساظل أقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة ) (٤٦) .

« الحسين » نموذج للثائر الذى استبشع الظلم ، فقاومه بكل ما أوتى من فضائل ، دون الاستعانة باسلحة أعدائه الذين قتلوه باسم الاسلام ، وباسم القضية التى دافع عنها .. وقد صور الشرقاوى « الحسين » شهيداً ، منذ البداية ، فقد امتلك نقاء الروح ، وصدق القول ، واخلاص العمل ، وكل الصفات التى لا يستطيع من يمتلكها مهادنة الشر ( وهو يشبه الثائر البطل فى المآسى الكبرى ، يشعر بغربة شديدة حتى وهو وسط أهله يدافع عن قضيته ، وهى قضيتهم فى ذات الوقت ، لكنه يشعر أن لا أحد يدرك مدى خطورتها وعظمتها ، وهذا ما يضاعف احساسه بالغربة والوحدة وأن الكل يتخلى عنه ، اما لضعف ، أو خيانة ، أو حسد ، أو سعيا وراء عرض الدنيا ) (٤٧) .

ومن الشخصيات التى يجدر الاشارة اليها فى مسرحية « الحسين ثائراً » شخصية « وحشى » وهى رغم أهميتها فى المسرحية ، فان الشرقاوى لم يجسدها دراميا بصورة جيدة ليكون لها أثرها فى الصراع الدرامى ، أو فى الكشف عن الشخصيات ، فانحصرت فى اطار المقطوعات الغنائية الطويلة التى تظهر الحزن التجريدى الذى لا يؤثر فى الصراع الدرامى بالمسرحية ولا يشى بملامح خاصة للشخصية ومن مونولوجاته الكثيرة بالمسرحية قوله :

( أنا ذاك مثل اللعنة السوداء
منذ غدرت بك .. عدم تطارده الحياة ، ذنب تحامته العصاة
قبر تحرك ، عرض مهين منتهك
ندم تحاصره الذنوب ، عار يفر الكل منه ويرجمونه
رجس تنوء به القلوب ، قلق تجافته السكينة
قرح على وجه الأبد ) (٤٨) .

ومن الشخصيات النسائية الهامة فى المسرحية « زينب بنت على » كنموذج للمناضلة ، فقد خرجت للقتال مع « الحسين » ودافعت عنه بحماس :

---

(٤٦) الحسين شهيدا - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة - ط ١ - سنة ١٩٦٩ - ص ١٨٩ .
(٤٧) على الراعى - مرجع سابق - ص ١٧٠ ، ١٧١ .
(٤٨) كحسين ثائرا - ص ١٧ ، ١٨ .

( انا ذى ماضية ادفع عنك
واراهـــم خاذليـــــــك
انا لن اتركهم كى يصنعوا
مثلما قد صنعوه بابيك ) (٤٩) .

( وكان لكلماتها وقع السيف كما قال الحسين ) (٥٠) ، تشحذ عزم المقاتلين ، وحينما استشهد الحسين واجهت الموقف بشجاعة ، وواجهت « يزيد بن معاوية » بكبرياء ، وحقرته امام حـــاشيته ، ومن قولها له :

( ونظرت فى عطفيك مسروراً اذ اتسقت أمورك يا يزيد
أصفا لك الملك العظيم فانت تشخن فى البلاد
والنار تسال دائما هل من مزيد .
مهلا فقد اعمتك غاشية الغرور ...
امن العدالة يا بنى الطلقاء أن تزجى الحرائر كالسبايا ) (٥١) .

لقد وقفت « زينب » تساند « الحسين » ، كما فعلت جميله مع « جاسر » ، و « سلمى » مع « هاشم » و « مهران » ، و «كوكب » مع « محمود ».

وظلت زينب تلاحق « يزيد » بالنذير والوعيد ، فى اعتداد وقوة :

**زينب** : ( أنت لن تسمع طول العمر الا صرخات ونذيرا .
فسيمسى الليل فى أذنيك ويلا وثبورا ..
وستغدو نسمة الصبح هجيراً
أنت فى قلعة البطش أمير ، فستغدو فى عراء
فتحت أفواهها فيه القبور ، ومشى الأموات نحوك
هى ذى رأس « الحسين بن على » تصفعك

**يزيد** : « يزحف على العرش » لا كفى فلتسكتوها

**زينب** : قطرات الدم تساقطن منها فوق وجهك ...
وعلى كفيك يا قاتل اشلاء الضحية وعلى شدقيك دم ..
كل شىء ها هنا يطفح منه الدم .. دم .
قسما بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقم ) (٥٢) .

---

(٤٩) الحسين ثائرا ــ ص ٢٢٤ .
(٥٠) الحسين ثائرا ــ ص ٢٢٥ .
(٥١) الحسين شهيدا ــ ص ١٦٧ .
(٥٢) الحسين شهيدا ــ ص ١٥٩ ــ ١٦٠ .

وبعض شخصيات المسرحية ، اختلفت صورتها عن تلك التى عرفناها من المراجع التاريخية فمثلا « عمر بن سعد بى أبى وقاص » تنفى المراجع التى تقدم شخصيته ( أنه هذه الشخصية المسطحة التى يقدمها لنا الشرقاوى ، انه ينهض الى قتال الحسين ، بعد أن يصبح فى مواجهة أحد أمرين ، اما قتال الحسين ، واما أن يقتل هو لهذا ينهى « عمر »هذا الموقف المتوتر المحموم بأن يرمى سهما الى جماعة « الحسين » وهو يقول لمن حوله : « اشهدوا لى عند الأمير ، بأنى أول من رمى » هذا التصوير لابن سعد وولعه بالملك يسرى أيضا على « ابن زياد » ان صورته التى يقدمها الشرقاوى هى صورة مختل طاغية يقتل للشبهة ، والعبث ، و ( يزيد فى النهاية أحمق مأفون يسابق جاريته ويعقد المسابقات بينها وبين قرده أيهما يفوز ) (٥٣) ٠

وفى المسرحية حشد كبير من الشخصيات يكاد يبلغ « الأربعين » فى القسم الأول منها : وكان الأوفق أن يركز الشرقاوى على عدد قليل من الشخصيات الهامة ،ويقدم بدلا من أصحاب الحسين الأربعة ، أو الخمسة ، شخصية واحدة ، لكنه ركز اهتمامه على تصوير فئتين متصارعتين ، وشخصيات كثيرة منحازة الى كل من جانبى الصراع ، مما أفقد هذه الشخصيات ذاتيتها ، والسمات الخاصة التى يجب أن تميز كلا منها ، فنحن نجد كل الخطايا والشرور لدى الأعداء ، وكل الفضائل لدى الشخصيات المنحازة الى جانب البطل الخير ، مما جعل الشخصيات ( نمطية ) بمعنى أن كل الشخصيات الخيرة على نمط واحد يشبه البطل ، وكل الأعداء على نمط واحد يشابه العدو الشرير ، مع فروق طفيفة بين الشخصيات ، مما يجعلها جميعا تتحدث عن نفس الأفكار ، بنفس الكلمات ٠

والبطل فى مسرحية « النسر الأحمر » هو « صلاح الدين » : وهو فى التاريخ ، بطل شرقى طموح ، لم يرث ملكا ، تدرج من رئيس الشرطة بدمشق الى قائد فىحملة عمه « شيركوه » الى وزير لخليفة مصر ، الى نائب لسلطان الشام ، ثم الى حاكم امبراطورية واسعة الأطراف ، نادى بالوحدة ، ورأى أنها السبيل الوحيد لمجابهة العدو ، ومن الآراء التى قيلت عنه ، قول تشرشل انه كان ( من أعظم ملوك الأرض سياسة ) وعده البعض من أولياء الله ، وقد سمى نفسه « خادم الحرمين الشريفين » كان نقاؤه الشديد يفزع أعداءه ، قال أحد قواده يقصده :

---

(٥٣) فاروق عبد القادر – مساحة للضوء مساحات للظلال – أعمال فى النقد المسرحى سنة ١٩٦٧ : ١٩٧٧ – دار الثقافة الجديدة – سنة ١٩٨٦ – القاهرة – ص ١٥٦ ٠

( بعض الناس فضائلهم هى معقلهم ) ··

وكان قائدا شجاعا ، يحمل زهد القديسين ، ويتحلى بحكمة سليمان ، وعدالة عمر بن الخطاب ، لم تغره السلطة ، ولم يسكره خمر النصر ، ولم تهزمه شماتة أو حقد ·

كان يطلب حكم القانون فى أعدائه المتآمرين ضده رغم وضوح جرائمهم ، وكان يرعى أسرى الأعداء ، ويعالجهم ويعفو عنهم ، ويطلق سراحهم ، واستطاع كثيراً أن يجمع شمل العرب على كلمة واحدة ، ويقودهم من نصر الى نصر فظل بطلا للقيم الانسانية حتى بالنسبة لأوربا ··

وهذه الشخصية التاريخية ( « صلاح الدين الأيوبى » — ١١٣٨ — ١١٩٣ ) منحها الشرقاوى بطولة مسرحيته « النسر الأحمر » ·

وقد سبقته كثير من الكتابات والأعمال الأدبية التى استلهمت هذه الشخصية · فكان لها مكانة مرموقة فى مجال الأدب ، كما كان لها مكانة عظيمة فى مجال الدراسات التاريخية والعسكرية الحديثة ·

لقد أشاد الأدباء والشعراء العرب بانتصاراته وكتبوا عنه كرمز للخلاص من المحن التى يعانى منها العرب ، ولا نستطيع حصر الشعراء العرب الذين وظفوا شخصيته فى أشعارهم ، والذين يمثلون الاتجاهات السياسية المختلفة ، والمذاهب الشعرية المتنوعة واكتفى بذكر بعض شعرائنا الذين اهتموا بالاستشهاد بصلاح الدين واستدعائه فى قصائدهم الشهيرة : مثلا « شوقى » فى قصيدته « كبار الحوادث فى وادى النيل » التى يقول فيها :

( يعرف الدين من « صلاح » ويدرى ·· من هو المسجدان والاسراء
انه حصنه الذى كان حصنا ··· وحماه الذى به الاحتماء ) (٥٤) ·
والقروى فى قصيدته « وعد بلفور » يقول :
( يدعوك شعبك يا صلاح الدين قم ·· تأبى المروءة أن تنام ويسهروا
نسى الصليبيون ما علمتهم ·· قبل الرحيل فعد اليهم يذكروا )(٥٥)·
وصلاح عبد الصبور فى قصيدته « فصول منتزعة » يقول :
( أترك لكم أن تحصوا عدد القتلى ·· فى وقعة حطين

---

(٥٤) الشرقاوى — ج ١ — القاهرة ١٩٦١ — ص ١٧ : ٣٣ ·

(٥٥) عبد اللطيف شرارة — الشاعر القروى — بيروت — سنة ١٩٦٠ — ص ١٨٢ : ١٨٣ ·

اترك لكم أن تحصوا طعنات الرمح فى صدر السيف المســلول )
.... الخ (٥٦) .

وقد ظل « صلاح الدين الأيوبى » ، رمزاً بطوليا قادراً على منح الصيغة التعبيرية القادرة على التوظيف فى ادبنا المعاصر ، وارى ان ذلك يرجع الى صلته الوثيقة بالسياق الذى يجعل الصراع العربى مع الغرب ، أو اسرائيل ما يزال قائما .

وأيضا لاكتسابه وجوداً قويا فى الذاكرة الجماعية العربية ممـا يهيىء للرمز البطولى تقبلا من جمهور المتلقين الذين يخاطبهم .

واختار الشرقاوى شعار « النسر الأحمر » ليكون رمزاً لبطلـه « صلاح الدين » ، فالنسر رمز القوة والانقضاض والنبل .

( لأن النسر امير الجو ، وملك الطير وانبلها
انبل من كل الأحياء عدا الانسان
لا يهوى لحضيض الأرض ، ولا يغتال فريسته غدراً
ويواجهها بشرف .. ينقض عليها جهراً
ثم يرفرف بجناحيه يحلق
ثم يحلق فوق الأجواء .. وقد ازداد صبا وشبابا
ان النسر شباب خالد ) (٥٧) .

فالشرقاوى يصف شخصية « صلاح الدين » بصفات النسر ، حيث كان فارسا نبيلا ، وعظيما ، قويا وحكيما .

كثف الشرقاوى ملامحه الأساسية حتى جعله يرتفع بقامته عـــن مستوى البشر العاديين ، ويصل الى مستوى القادة التاريخيين . الذين يشهد بنبلهم وشجاعتهم وحكمتهم الأعداء انفسهم ، ان خصمه « ريتشارد » يقول عنه انه : قد أفرغ من قلبه الحقد :

( انا ذا اشهد قبل رحيلى أن صلاح الدين الفارس
قد علمنى ما لم اعلم
أفرغ قلبى من أحقادى ) (٥٨) .

---

(٥٦) صلاح عبد الصبور ـ مجموعة شجر الليل ـ بيروت ـ سنة ١٩٨٢ ـ ص ٥٣ : ٥٤ .

(٥٧) مسرحية صلاح الدين النسر الأحمر ـ دار المعارف بمصر ـ ط ١ ـ سنة ١٩٧٦ ـ ص ٧٠ ، ٧١ .

(٥٨) المسرحية ـ ص ٢٥١ .

وبهرت ملكة اورشليم بنقائه الشديد فتساءلت :

( امسيح انت ؟! : ما انت بشر ) (٥٩) .

اما نقطة الضعف فيه ، والتى ادت الى سقطته التراجيدية ، فتاتى من سماحته ، وطيبته الشديدة التى كانت سببا فى ازمته :

( من طيبته ونبالته ياتى خطؤه – (٦٠) ٠

دفعته طيبته الى العفو عن « أمير الكرك » الصليبى ، الذى تمكن مرة اخرى من الاستعداد ، والهجوم على الكعبة لاحتلالها ٠٠

ابرز الشرقاوى « الجانب الانسانى » فى شخصية « صلاح الدين» كما ابرز الجانب العسكرى ، انه رغم جسارته قد سعى الى حتفه من خلال خطئه الذى تمثل فى تسامحه مع الأعداء ، وعفوه عنهم دون تقدير لما يمكن ان يصدر منهم ٠

وهذا الحوار بين اثنين يصور خطأ « صلاح الدين » فى عفوه عن عدوه :

– ( لو لم يعف صلاح الدين عن السفاح لما هاجم قافلة الشام ٠٠

– هذا خطأ صلاح الدين ٠٠

– من طيبته ونبالته ياتى خطؤه ) (٦١) ٠

وبطل مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » هو « عرابى » و « السقطة التراجيدية التى توقع بعرابى تاتى من نبل فروسيته بصورة أوضح من غيره من أبطال مسرحيات الشرقاوى ، حتى يمكن أن نقول أنه تجاوز الى درجة اغفال النتائج ، التى تترتب على مواقفه النبيلة جدا ، فتصل به الى الضعف ، او الهزيمة ٠

ويظهر تسامحه الشديد فى موقفه مع الخديوى من هذا الحوار :

( **على فهمى :** عندما يظهر فاقتله والا قتلك

**عـــرابى :** يا على فهمى انا امنته والغدر ظلم

ليس يرضى الله رب العالمين

**عبد العـال :** واذا فلتعتقله سنوليك مكانه

---

(٥٩) المسرحية – ص ٢٤٩ ٠

(٦٠ ، ٦١) المسرحية – ص ٤١ ٠

**محمد عبيد :** يا زعيمى اختر كما شئت ولكن
لا تدعه يفلت الساعة منك
فتخير قتله ، أو سجنه
فهو ان افلت منك الآن كالأفعى
فلن تنجو مصر

**عـــرابى :** اننى أمنته كى يطمئن ...
فاذا جاوبنا فيما أردنا فهو آمن
واذا لم .. حفظ الله الوطن ) (٦٢) .

ومن حوار آخر بين « عرابى والخديوى توفيق » تبرز نوازع الخير القوية لديه ، ونلمس اسباب التسامح والعفو .. فهما يتحدثان عن خيانة « سلطان » احد زملاء « عرابى » بعد أن انقلب عليه :

( **عرابى :** هفوة يصفح عنها صاحب القلب الكبير

ربما كان طموحا ،وطموح المرء ان جاوز عقل المرء فكبه

**توفيق :** انه قد نال من شيخى جمال الدين فى شىء من الغمز كريه
ان فى أعماقه شيئا عجيبا ، ومريبا ، وغريبا
أهو خبث ، أم طموح لست أدرى .. انه لا عهد له

**عرابى :** اى خير لك فى أن يبتعد ؟ اننى باسم جمال الدين أرجو الصفح عنه .

اننى أرجوك أن تبقيه وانصحه وحتى ينصلح ) (٦٣) .

ان حسن نية عرابى التى وصلت الى حد الغفلة جعلته لا يتجاوب مع معطيات عصره ، فيتعامل معها بما يناسبها من الحيطـــة ، فكانت هزيمته .

( الطحاوى ليلة الغزو أتى يهمس فى أذن عرابى
انهم لن يهجموا الليلة ان الغزو لن يبدأ الا ظهر غد
وعرابى صدق القول فنادى فى الجنود ...
استريحوا فلتقوموا لصلاة الفجر لن يحدث قبل الصبح شىء ..
يا على خنفس انا قد وكلنا أمرنا لله وحده انهم يغزون من ناحية القلب فقاوم ..

---

(٦٢) المسرحية – ص ١٥٣ .
(٦٣) المسرحية – ص ٧٦ ، ٧٧ .

ريثما ينجدك الجيش فيلتف الجناحان عليهم ) (٦٤) ٠

ولا نقترب من شخصية عرابى ، اقترابا يسمح بالتعرف على ملامح خاصة لفكره ، أو نفسيته الا من خلال بعض تعبيراته فى مواقف معينة ، فمثلا يظهر تصوره للعقيدة ورؤيته الدينية من مهاجمته متصوفة الخرق المرقعة ، والأسمال البالية بقوله :

( ليس التصوف هذه الأسمال والخرق المرقعة البوالى
ان التصوف أن تجاهد فى سبيل الحق لا ترجو مكافأة الجهاد
ان التصوف أن تناضل كى يسود العدل والقيم الشريفة
ان التصوف أن تغير منكراً ) (٦٥) ٠

ويستشهد عرابى فى أحاديثه بالآيات القرآنية ، وبالسنة ، يقول مثلا :

كيف ترضى يا ولى الأمر أن يحرم من كد يديه عامل
ورسول الله قد سن لنا ، أنقدوا العامل أجره ) (٦٦) ٠
كما تبدو الرؤية الدينية حافزا لمواقفه من كل القضايا ٠٠
( هو حق الله ، الا يسكت المؤمن عن ظلم يراه ) (٦٧) ٠

وهو فى السجن يستشهد بقصة « يوسف » عليه الســـلام من القرآن :

( يوسف الصديق اذ ألقوه فى الجب وحيدا ، لم يكن الا غلامـــا طـــــاهراً ٠
لم ينل كيد الكائدين ، ما الذى أنقذه ؟! رحمة الرحمان رب العالمين
واجتباه الله من بعد لكى يحدث فى العالم أمراً ٠
فعسى أن يجعل الله لنا من بعد هذا العسر يسراً ) (٦٨) ٠

وعرابى زعيم وطنى شغلته هموم وطنه ، وتناسى همومه الذاتية ويبدو ذلك من خلال موقفه مع زوجة الوالى « سـعيد » التى أحبته ، وعرضت عليه الزواج منها لكنه رفض مع حبه لها ، ليظل خالصـــا لمشكلات بلده .

وفى المسرحية شخصيات غير مسماة ويمكن تسميتها بالأنماط ٠

---

(٦٤) المسرحية ــ ص ٦١٧ ٠
(٦٥) المسرحية ــ ص ١٣ ، ١٤ ٠
(٦٦) المسرحية ــ ص ٢٩ ٠
(٦٧) المسرحية ــ ص ١٠١ ٠
(٦٨) المسرحية ــ ص ١٣٥ ٠

فى الفصل الأول : المنظر الأول رجل «١» ، رجل «٢» ·
المنظر الخامس : الصبية رجل «١» ، رجل «٢» ، رجل «٣» ، بائع ١ ، ٢ ، ٣ ·

الفصل الثانى : المنظر الثالث : فتاة ··

المنظر الخامس : امرأة ١ ، ٢، ٣ باشا ١ ، ٢ ·

الفصل الثالث : المنظر الرابع : الشيخ ، الحاخام ، البطريرك ·

المنظر الخامس : رجل ١ ، ٢ ، ٣ من الأعيان

المنظر السادس : ضابط ١ ، ٢ ، ٣ ··

المنظر الثامن : البدوى ··

المنظر التاسع : ضابط بريطانى ، شاب ١ ، ٢ ، ٣ ·

( ولما كانت المسرحية فى أكثر تعريفاتها تعميما هى مجموعة من الشخصيات تعيش مجموعة من العلاقات وتتجسد علاقاتها وابعادها فى عدد من المواقف والأحداث ، وتعبر عن نفسها موضوعيا بالحوار المتبادل فيما بينها بهدف التعبير عن قضية أو موقف وعرضها لتوصيل رؤيـــة المؤلف ) (٦٩) ·

فان الأنماط الكثيرة لا تكون قادرة على تكوين هذه الأبعاد الفنية التى تجعل كل شخصية بالمسرحية متفردة بملامحها الخاصة ، وتفـرد الشخصية يخلقه ما يوضع على لسانها من كلام ، وما يوضع على السنة من يتكلمون معها أو عنها ، من لغة ، تخلق الانطباع الذى ندعـــوه شخصية ·

والشخصيات فى مسرحية « وطنى عكا » شخصيات نمطية ، أتى بها الشرقاوى كى يحمل كل منها فكرة من افكاره فى القضية فمنها من يؤمن بالاعتدال فى النضال ، ومنها من يتطرف ومنها من يهجر غـــزة لجمع المال لمعاونة النضال المسلح ··

وفى الجانب الاسرائيلى هناك من الشخصيـــات من يتمســـك بالعنصرية ، ومن اجتذبته الدعاية الاسرائيلية فهاجر الى اسرائيل ، ثم ما لبث أن رحل ···

ولم يصور الشرقاوى بهذه المسرحية شخصية محورية ··

كما أنه لم يمنح أيا من شخصياتها ملامح خاصة مميزة ·

---

(٦٨) سامى منير عامر ـ مرجع سابق ـ ص ٦٦ ·

تزدحم كل مسرحية من مسرحيات الشرقاوى كما لاحظنا بالعديد من الشخصيات ، لكن هذه الشخصيات لا تتطور تدريجيا مع تطـــور الأحداث كما هو الحال فى شخصيات الدراما بل انها تنتهى كما تبدأ ، حتى شخصيات ابطالها ينطبق عليها ذلك ، فتبدو منذ البداية مستوفية لأبعادها الثلاثة البعد الجسمانى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد النفسى ·

والمتلقى يعرف ذلك كله عنها من وصف المؤلف فى مقدمة العمل أو من حوار الشخصيات نفسها مع بعضها منذ البداية والشرقاوى وأن أراد أن يجعل عنصر ( السقوط التراجيدى ) المعـــروف عند المسرح اليونانى ، موجوداً فى مواقف أبطاله فان هذا السقوط لم يأت كمثيله عند اليونان ، فالانسان لديه يختلف تماما عن انسان كتاب اليونـــان ( الذين يصورونه خاضعا للأقدار ، وأداة لارادة الهية مطلقة تحركها يمينا ويسارا كما تريد ، كما تحرك الريـــاح العاصفـــة غصـــون الاشجار ) (٧٠) ·

لكن الشرقاوى يتعامل مع القدر بمنظور الاسلام ، فالانسان لديه يعانى ( معاناة خصبة ليست صراعا عابثا ، ولا اتكالا بهيميا ، فيلتقى قدر الله ، وارادة الانسان فى انسجام وتوافق من أجل أن تكون خطـوات الانسان أكثر ثباتا ) (٧١) ·

وأغلب الشخصيات فى مسرحيات الشرقاوى يمكن أن نصفها بأنها ( النمط ) لأن دوافعها واضحة من غير غموض ونجد هذا على أبســط أشكاله فى المسرحية الأخلاقية ) (٧٢) ·

وقد توصف الشخصيات المألوفة هذه بأنها ( كليشيهات ) درامية على النقيض من تلك الشخصيات التى تتميز بفردية لا تنكر ، ومن المؤكد اننا نتذكر الأفراد ، لا الأصناف أو الأنماط ·

وأهم سمة تميز ابطالها الذين اختارهم الشرقـاوى دائمـــا من الشخصيات الثورية ، أن هذه الثورة لدى كل منهم كسرت ، وأجبرت على الاستكانة ، أو الموت لقد دافعت عن الحرية ، ووجـــدت عنفا من السلطة ··

---

(٧٠) عماد الدين خليل ـ مشكلة القدر والحرية فى المسرح العربى المعـاصر ـ الدار العلمية ـ بيروت ط ١ ـ سنة ١٩٧١ ـ ص ٣٩ ·

(٧١) مرجع سابق ـ ص ٤٠ ·

(٧٢) س· دبليو دوسن ـ مرجع سابق ، ص ٨٢ ·

ان مواقف أبطاله « جميلة ، ومهران ، والحسين ، وعرابى ، وجاسر ، وحازم » كانت مواقف مناضلين وقفوا بضراوة للدفاع عن الحرية ، والعدالة ، ودفعوا حياتهم ثمنا ، أما الشخصيات التى ناصرتهم كانت الى جوارهم فقد تنوعت مصائرهم باختلاف مواقفهم ، ودرجات صمودهم وقد وضعت السلطة النهاية لحياة من تجاوزت مواقفهم ( الكلمة ) الى ( الحركة ) .

ويحمل الشرقاوى الشخصيات الكثيرة التى زخرت بها مسرحياته أفكاره الخاصة ، فتتحول الى رواة ومعلقين يسردون الأحاديث فى خطب وقصائد ، يكررون المواقف الفكرية لبطل المسرحية ، دون أن تكون لكل شخصية خصوصيتها ، وملامحها المميزة ، ولا تنمو الشخصية ، ولا يتطور الصراع ، و لا تتوفر الحركة اذ يتوقف دور هذه الشخصيات على مهمة الرواية وكأنها تقف خارج حدود المسرحية لالقاء ما يشبه المنشورات السياسية كما فعل « عمار » فى القائه ( ريح الظلام ) و ( فلتعيشى يا « جميلة » و « مهران » فى رسالته الى السلطان ) .

والشخصيات الرئيسية فى مسرحياته تتصف بكل صفات النبل والخير ومعارضوها يمثلون الشر والرذيلة ، ومن هنا فقدت الشخصيات عنصر التطور الدرامى من خلال الأحداث ، والموقف .

ولا شك أن العناصر الدرامية المكونة للبناء المسرحى ترتبط بعلاقة متلاحمة فعاله ، ومن هنا اهتمت بعض الدراسات النقدية الحديثة للدراما فى تعاملها مع خواص الشخصية ( أن تربط هذه الخواص مع حركة الصراع وتطوره ، باعتبارها القوى الوحيدة المحركة له ) (٧٢) .

فالشخصية ترتبط بالصراع ارتباطا وثيقا ، وضروريا ، واذا تأملنا العلاقة بين الشخصيات والصراع الدرامى فى مسرحيات الشرقاوى وجدنا أن كثرة الشخصيات بها ، وثبات أدوارها ساهم فى جمود الصراع وعدم تطوره ، وعدم تدفق الحدث الرئيسى ، والأحداث الجانبية تبعا لذلك ، وذلك لأن الصراع لا ينفصل فى تطوره عن الشخصية ، كما لا تنفصل الشخصية فى تطورها عن الصراع ( والشخصية الدرامية يجب أن تكون متطورة دائبة الحركة ، تتولى عرض نفسها فى مواقف

---

(٧٣) حسين رامز محمد رضا – الدراما بين النظرية والتطبيق – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – سنة ١٩٧٢ – ص ٤٧١ .

الصراع ، سواء عن طريق اللغة ، أو الحركة العضوية والبدنية ، وحتى فى لحظات السكون ) (٧٤) ٠

اما فى مسرحيات الشرقاوى فالصراع الرئيسى يكون دائما بين البطل المحورى ومعاونيه ، والفريق الثانى المعارض له وجماعته لكنه صراع لا يطور دراميا لخضوعه لفئتين احداهما تمثل ( الخير المطلق ) والأخرى تمثل ( الشر الخالص ) ، ولاعتماده أيضا على أفكار جاهزة مسبقا ، فلا ينطبق عليه ما جاء عن المأساة عند أرسطو وأنها ( محاكاة تتم بوساطة أشخاص ( يفعلون لا بوساطة ( الحكاية ) ، وتثير الرحمة والخوف فتؤدى الى التطهير من هذه الانفعالات ) (٧٥) ٠

ولعجز الشرقاوى عن توظيف الشخصيات دراميا بأفعال تؤدى الى تنامى الصراع ، لم تتحقق العلاقة الجدلية بين الصراع ، والشخصيات فظلت الشخصيات ثابتة ، سطحية ، تعبر كل منها عن فكرة أو أفكار مجردة ، وتردد مقولات متكررة ، وتتخذ مواقف ثابتة ، ولهذا كله ظهر الخلل واضحاً فى البناء المسرحى ككل ٠

وقد حاول اضافة بعض العناصر الكوميدية ، من خلال تصوير بعض الشخصيات فى مواقف ساخرة مثل القاضى « بجير » ، و « طه العمدة ، و « عليش الجحش » وحاول تصوير سقطه البطل التراجيدية أملا فى الوصول الى الشخصية التى رأى أرسطو أن سقطتها :

( لا تكمن فى أى عوج ، بل فى غلطة عظيمة من جانبها ) (٧٦) ٠

لكنه لم يستطع اختيار السقطة التراجيدية غالبا ، حيث كانت شخصيات مسرحياته الغنائية ، بعيدة عن الدرامية واهتمت بالقاء المونولوجات الشعرية أكثر من أهتمامها بالفعل الدرامى ، والشعر فى الدراما الجيدة ( وسيلة تؤدى الى غاية وليست غاية فى حد ذاتها ، ولن يتقبل الجمهور الشعر ما لم يأت رجل المسرح ، ويكون مولعا بالمسرح ) (٧٧) ٠

---

(٧٤) أمين العيوطى ـ الشخصية بين الرواية والمسرحية ـ اكتوبر سنة ١٩٦٤ ـ ص ٦٤ ٠

(٧٥) محمد الغنيمى هلال ـ النقد الأدبى الحديث ط ٣ ـ سنة ١٩٦٤ ـ دار ومطابع الشعب ـ ص ٦٣٠

(٧٦) عبد الواحد لؤلؤة ـ مرجع سابق ـ ص ١٦ ٠

(٧٧) درايدن والشعر المسرحى ـ مجدى وهبة ومحمد غنانى ـ دار المعرفة ط ١ القاهرة ـ سنة ١٩٦٤ ـ ص ٦٧ ٠

## الفصــل الثانى

# الغنــاء ، والغنائيــة
# فى مسرح الشرقاوى

## الغنـاء ، والغنائيـة
## فى مسرح الشرقاوى

يلفت انتباهنا فى مسرحيات الشرقاوى تلك « المونولوجات الغنائية » التى تستمر على امتداد المسرحية وحتى نهايتها .

فمثلا فى مسرحية « مأساة جميلة » تتردد « المونولوجات الغنائية » على السنة الشخصيات ، وتكون كثير من مقاطع الحوار الذى دار بين الشخصيات ، ما يمكن ان يشكل قصائد غنائية خالصة ·

ومن امثلة تلك « المونولوجات » ، ما جاء على لسان « جان » :

( دعنى أقل لك ، اننى وسط الأنين ، قد اكتشفت حقيقتى
اجل اكتشفت حقيقتى وسط الأنين ··
حيث الرجال الصامدون يعذبون ·· فيرفضون ··
هم يرفضون الشر والمأساة والألم المبرح والقضاء ..
هم يرفضون بلا تردد !! ) (١) ·

ويظل « جان » يصف وحشية الفرنسيين ونضال العرب الأبطال ومقاومتهم ثم يتحدث عن مشاعره ازاء ما يشهده من احداث فى غنائية واضحة حتى يقول :

( هناك فى هذا السعير ·· انا اكتشفت حقيقتى وخديعتى ·· الخ)

يتكرر مثل هذا « المونولوج » الطويل لنفس الشخصية « جان » عدة مرات بالمسرحية(٢) بصورة فاترة ، تدعو الى الملل ، والى رتابة الأحداث

---

(١) مأساة جميلة ، دار المعارف فى مصر ـ ط ١ ـ سنة ١٩٦٢ ـ ص ٣٧ ·
(٢) تتكرر مونولوجات جان ـ ص ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ·

والمواقف ، بالاضافة الى عدم صدق الشعور ، الذى تنقله هذه المونولوجات ، التى لا تقنع المتلقى ويبدأ المنظر الأول ، بالفصل الثانى من المسرحية « بمونولوج طويل » ، تقوله « جميلة » ·· فى غنائية واضحة :

( لم لا تصيح الأرض فى وجه المظالم والمجازر
لم لا يصير تموج النسمات كالضربات فى وجه الطغاة ؟
لم لا يزال الليل يسطع بالنجوم على الجزائر ؟
لم لا يزال الزهر يذكو ها هنا فى حجرتى ؟
عاد الربيع ·· فما الذى يرجو الربيع ؟ ·· الخ ) (٣) ·

ويستمر هذا « المونولوج الغنائى » ، ولا يأخذنا الى ما يمكن ان يأخذنا اليه الحوار الدرامى الجيد من توقع ، وتوتر ، وترقب لما يمكن من احداث ، فهو يعطل الحركة ، ولا يبرز الصراع ، ولا يضيف شيئا من ملامح الدراما بالمسرحية ، وهو لا يأخذنا حتى الى معان جديدة ، ويظل يكرر التساؤلات ، والوصف الذاتى للمشاعر الخاصة ، نحو أفعال المستعمر ·

ونجد كثيراً من « المونولوجات الغنائية » الطويلة التى تعبر عن الصرخات والصيحات الموجهة الى ضمير العالم المعاصر ، مثلا فى قول « جميلة » :

( أنا لا أبالى .. سأظل اصرخ .. ثم أصرخ .. كى أحرك نخوتك
واثير فيك عروبتك ·· قم يا رجل
اطلق صراخ الاحتجاج ·· على الأقل ) (٤) ·
وفى موقف آخر :
( لم لم يعد يتواثب العصفور فى ارج الخميلة
لم تسحق الزهرات أقدام معربدة ثقيلة

لم خضرة الزيتون قد غاضت ولم تعد الحياة سوى اصفرار كالعدم ) (٥) ·

وقولها :
( فى مثل سنى يسقط الآلاف من شهدائنا
وعلى الشفاه مع الدم المسفوك رن هتافهم

---

(٣) المسرحية ـ ص ٦٤ ·
(٤) المسرحية ـ ص ٧٣ ·
(٥) المسرحية ـ ص ٦٩ ·

تحيا الجزائر .. ) (٦) .

ومثل قول هند :

( الله اكبر يا رجال .. الى السلاح
فلتصعوا بدم الضحايا المستباح .. فلق الصباح ) (٧) .

وتتكرر « المونولوجات الغنـائية » التى ترددهـا جميلـة فى المسرحية (٨) .

وهى اذا فصلناها عن المسرحية ، تقف كقصائد وطنية ، حماسية، وتظل تقولها حتى نهاية المسرحية فى المحكمة حيث تقول هذه القصيدة الغنائية الطويلة ، التى اشير الى هذا الجزء منها :

( ساظل احلم بانبثاق الفجر من جوف الظلام
ساظل احلم بالسلام
ساظل احلم بالنسيم العذب فى جوف الرياح العاتيات
ساظل احلم بازدهار الكرم فى ودياننا المتراميات
ساظل احلم بانتصار الجيش بالتحرير بالزمن السعيد
انى ارى فجر الزمان الحلو يقبل من بعيد .. الخ ) (٩) .

كما تنتشر « **المونولوجات الغنائية ، والقصائد** » فى المسرحية على السنة بقية الشخصيات ، وقد قال « جاسر » القصائد الكثيرة وفيهـا يصور شعوره ويعبر عن سخطه على العصر مثل قوله :

( دولة الصياد عادت لا تبالى بحكيم او شجاع
والمسوخ الشائهات اليوم تستل النخاع
من رءوس الحكماء ...
انه عصر الأفاعى .. عصر مصاصى الدماء !!
انما الديدان تقتات بأعصاب الفضائل !
ها هى الغيلان فوق السور حراس علينا !
كل شيء شاحب من حولنا مضطرب لا بل وكاذب
وتمىء وزرى ، العقارب وثبت تنهشنا من كل جانب
ومعانى الحب جفت ، والخمائل سحل الذئب عليها والرذائـل
تسكر الآن بأعصاب الوجود ! زمن الرعب يعود

(٦) المسرحية ــ ص ٧٠ .
(٧) المسرحية ــ ص ٢٠٧ .
(٨) المسرحية ــ ص ٨١ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٨٦ ، ١٨٧ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٥ .
(٩) المسرحية ــ ص ٢٦١ .

ها هى الفوضى تسود ) (١٠) ٠

ويستمر جاسر فى ( غنائه ) الحزين الباكى عن العصر وما يحدث فيه من ظلم وضياع للحق ، وانطماس للنور ، وانتشار للدخان والضباب والدنس ، وحين تريد هند اسكاته فتقل :

( جاسر اسكت .. اننى سوف اجن ) ..

يظل « جاسر » مستمراً فى « قصيدته الطويلة » حتى قوله :

( نحن فى عصر الضنى .. والضلالات الحسان الرائعـــة .. هو عصر الخرق المرقعة !! هو عصر الخرق المرقعة !! ) (١١) ٠

بل ويردد « جاسر » مقطعا من قصيدة « فلتعيشى يا جميلـــة » المنشورة بديوانه الأول ، فى الجزء الأخير من المسرحية فى حوار له مع « عزام » و « جميلة » فيقول :

( قسما ان غالك السفاح فالعصر زرى وحقير
وهزيل مستباح العرض مثلوم الضمير
لا وعينيك وفى عينيك احـــلام نبيلـــة
لا ٠٠ وآلام البطولة
لن تموتى يا جميلة ٠٠ لن تموتى يا جميلة ) (١٢) ٠

وفى « مونولوج غنائى طويل » لجاسر نفاجأ بمقطع من قصـــيدة أخرى نشرت فى ديوانه الأول أيضا بعنوان « رعشة » مع بعض التغيرات فى مواضع الأبيات يقول « جاسر » فى المسرحية :

( أى حلم مهوش عربد الآن أمامى كراقصات الجحيم ؟
اربدت حولى الحياة وشلت فوق دوامة الجنون العظيم
وجبال تمور فوق بحار من دخان تلفه ظلمات ...
انتفاض السماء بالحواميم والنار والهول والمعادن المصهـــوره
والثعابين ينطلقن من الأغوار يرقصن رقصة مذعوره
والرياح الصماء تعول فى البعد وفى القلب ضجة وعواء
وضلوع ممزقات يسيل الفجر منها ، لا تسيل الدماء
وهزيم المأساة يزحف كالطوفان فى هداة الدجى المترامى
اليل الليل غير أن شعاع الفجر ما زال يرتجى فى الظلام ) (١٣) ٠

---

(١٠) المسرحية ـ ص ١١٩ ٠
(١١) المسرحية ـ ص ١١٩ ، ١٢٠ ٠
(١٢) ديوان من أب مصرى ـ ص ١١٧ ـ مسرحية « مأساة جميلة » ـ ص ٣٥٥ ٠
(١٣) نفس الديوان ـ ص ٨٠ المسرحية ـ ص ٣٥١ ٠

ان الشـــاعر يضمن حـــواره بالمسرحية قصـــيدة كاملـــة من قصائده الغنائية ، وكأنه يعترف أن مسرحيته تعتمد فى بنيتها وحوارها غالبا ، على قصائد غنائية ، توزعت على شخصياتها ٠

وهناك أمثلة كثيرة فى الحوار بين الشخصيات ما يمكن أن يضم ما قالته شخصية الى ما قاله الآخرون فتكون قصيدة ، ومثال على ذلك هذا الحوار بين « جاسر ، وجميلة » :

( **جـاسر** : لا يا جميلة ٠٠ ان ما نحتاجه ليس الدموع بل الدماء

لا تطفئى لهب الارادة بالبكاء ٠٠

**جميلة** : أما أنا فأظل ابكيها الى يوم النشـــور

**جـاسر** : الدمع يطفىء شعلة الحقد المقدس فى الصدور

**جميلة** : الأنك البطل الجسور فأنت تحتقر الدموع ؟

**جـاسر** : أنا لست أحتقر الدموع فانها ٠٠

هى أصدق الأشياء فى الانسان ٠٠٠ لكن ٠٠

لا تسألونى أين جاسر ٠٠ ان جاسر فى الطريق

بقع الدم القانى على ثوبى ستعطى الليل لونا داميا

النور يزحف فى جزائرنـا الجـــديدة وهى تزحـف بالنبـالة والطهارة ٠٠ الخ ) (١٤) ٠

وكثرة المونولوجات الغنائية بالمسرحية ، أضرت بالبنية الفنية التى يجب أن تعتمد على تطور الحدث ، والحركة ، والشخصية أما القصيدة الغنائية ، فمن شأنها أن تقف عائقا أمام تطور هذه الأدوات الفنيـــة ، ببنية المسرحية ٠

وقـد كثرت هـذه « المونولوجـات أو القصـائد » التى تلقيهـــا الشخصيات المواقف المختلفة ، لهجاء العصر ، أو للاشارة الى قيم خلقية نبيلة ، أو لسب الأعداء ، أو لتعليم مبادىء الاشتراكية .. كما شاعت المونولوجات فى رثاء من مات من الشهداء فكانت أشبه بقصائد الرثاء فى المسرحية وتنتشر المراثى بالمسرحية فى صورة أحاديث النجـــوى الحزينة فتحدث « جميلة » نفسها فى مناجاة طويلة معبرة عن حزنها بعد موت « أمينة » ، تقول فيها :

---

(١٤) المسرحية ــ ص ٢٠٧ ٠

( ما بال ألوان المساء هناك تصبغها الدماء ٠
والريح مثقلة بمأساة الحياة وكل شىء مختنق
أسفاه قد سقطت وفى نظراتها وهج سيشرق ...
وبيير يركلها بكعب حذائه والرعب يعتصر الجميع
ودماؤها تنسال فى خيط رفيع وبمثل لمح البرق مالت ٠٠ الخ ) (١٥)٠
وغير هذه المرثية ، مرثية قالها « جاسر » ٠ فى « جميلة » منها :
( ان يوما تموت فيه ليوم مستباح لن تشرق الشمس بعده ٠٠
وهو يوم تموج فيه الليالى كالثكالى ويفقد الكون رشده
اى عصر هذا الذى يهــدر الانســـان فيه ويلقى الى الكواسر وحده ) (١٦) ٠
وهناك مرثية بوحريد الطويلة التى قالها « جاسر » ٠
وجاء فيها :
( مات بوحريد وما عاد يقول ٠٠
كان بوحريد حكيما وبسيطا وشجاعا الخ ) (١٧) ٠

كما أن هناك من « المراثى الطويلة » التى تشبه قصيدة الرثاء تلك التى قالها « عمار » الشاعر (١٨) ، صباح ليلة المذبحة التى وقعت فى أحد أحياء ، الجزائر ، ولم يكتف « الشرقاوى » بايرادهـا مـرة على لسانه ، بل جعل الشخصيات ترددها فى مواقف أخرى بالمسرحية (١٩) وقد قال فيها :

( بالله ياريح الظلام ، عودى الى البلد الذى أقبلت منه وبلغى عنا السلام ٠
واذا مررت على الحقول الخضر ، ياريح السلام
ورأيت أوراق الخميلة لا يداعبها النسيم
فسلى الأصيل الشاحب المهزوم والغسق المهوم والمساء ، ماذا دهى الزيتون )

ومن هذا الغناء الميلودرامى مونولوج « هند » الطـــويل الأشبه بالقصيدة ، والذى قالته حين زج بجميلة معها فى سجن قلعة بربا روسه

(١٥) المسرحية ـ ص ٦٢ : ٦٧ ٠
(١٦) المسرحية ـ ص ٢٥٠ ـ ٢٥١ ٠
(١٧) المسرحية ـ ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ ٠
(١٨ ، ١٩) المسرحية ـ ص ٢٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٧٠ ، ٨١ ، ٩٧ ، ١١٠ ، ١١٤ ، ١٦٠ ، ١٧١ وغيرها ٠

( فى الفصل الرابع من المسرحية ) وكانت هذه فى حالة سيئة لكثرة اعتداء الفرنسيين المحتلين عليها ومما جاء فى هذه ( القصيدة ) :

( فلتسمعوا صوت الجزائر ··
الجيش فى الجبل البعيد ، ينقض كالصقر العنيد ··
من فوق جيفة عاهرة .. تدعى فرنسا ..
القائد العملاق جاسر ·· قاد الجموع الثائرة ··
لمعارك هيهات تنسى ···
عمار ترقص فوق كاهله العقارب وهو يعمل لا يبالى ··
وأبى هناك مع الرجال ···
وأخى الشهيد يعود يمتشق السلاح ولا يبالى ··
الله أكبر يا رجال الى السلاح ···
فلتصبغوا بدم الضحايا المستباح فلق الصباح ) (٢٠) ·

وقد وضع الشرقاوى على لسان ( جان ) مونولوجا طويلا ( فى المشهد الثانى للفصل الرابع يشبه الى حد كبير قصائده الغنائية بكل ما فيها من تكرار وخطابية ، وذلك يؤكد تيقظ ضمير « جان » ·

ومن قوله فى هذا « المونولوج » مثلا :
( اننى أعرف أن الخير مهزوم مشرد
اننى أعرف أن الزيف قد عاد يعربد
اننى أعرف أننا نستعبد من جديد
ها هنا عصر العذاب
عندما سقنا الى الاعدام جان دارك على وقع النشيد ) (٢١) ·
····· الخ ·

وتصيح « هند » فى « قصيدة » أخرى طويلة مدافعة عن ( جميلة ) :

( الله أكبر ·· هذا النداء الحر يدفع موكب الفجر الجديد ليضىء أعماقى التى غشى الظلام كهوفها ··
الله أكبر انى لأقسم ان صاحبتى جميلة ···
وارحمتالك يا جميلة لم تقتلى أحداً .. ولكن عذبوك .
وكتمت حبك فى الضلوع فشوهوها ·· لكنهم لم يقهروك ) (٢٢)
··· الخ ·

---

(٢٠) المسرحية ــ ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ·
(٢١) المسرحية ــ ص ٢٢٠ ، ٢٢١ ·
(٢٢) المسرحية ــ ص ٢٤٥ ــ ٢٤٦ ·

وفى مونولوج ( غنائى ) ، أو قصيدة غنائية خطـابية تستصرخ الأبطال ، لمواصلة النضال فتقول :

( يا أيها الفرسان من كل الجبال تقدموا ··
وتقدموا يا أيها الشجعان فى جوف الليالى السود لا تستسلموا
وتقدموا ·· وتقدموا ·· ) (٢٣) ·· الخ ·

وقد أخطأ الشرقوى فى محاولته عرض وجهات نظر الثوار المناضلين ومناصريهم من الفرنسيين ، بصورة تقريرية ، لم تقنع القارىء بأنهـا تعبر حقيقة عن قيمهم وذلك ( لأن الغنائية ، والميلودرامية هما اللتان قررتا تلك المبادىء ، فى أسلوب تقريرى غنائى ·· فى الأغلب ، وليس عن طريق المناقشة ، التى تطهرنا ، أو تنير عقولنا ، أو تساعدنا على تحديد موقف من شىء ما ) (٢٤) ·

وفى مسرحية « **الفتى مهران** » : تكثر « المونولوجات الغنائيـة » التى يلقيها بطل المسرحية « **الفتى مهران** » وكأنها قصائد تعبر عـن مشاعره ، وأفكاره المختلفة ·· فمثلا يقول من القصائد المتفائلة بغـد أفضل :

( وغداً تجلجل فى المراعى الخضر أفراح الرعاة ··
غداً ستزدهر الحياة ··
وسترتع الحملان آمنة على صدر الحقول
واذا الحياة رقيقة كطراوة البرسيم تحت ندى الصباح
وستغمر الضحكات أصداء النواح
وتختفى كل الذئاب ، وينتهى عصر العذاب ) (٢٥) ·

ولا شك أن تناوب الحوار بين شخصية أو أكثر فى المسرحية أمر ضرورى ، اذ يخلق نسيجا غنيا لا يمكن أن تساهم فى خلقه القصائد الغنائية المتوالية ، أو المونولوجات الذاتيـة الكثيرة ، التى يقحمها الشرقاوى » على الحوار بالمسرحية فتكون قصائد مقحمة على « الديالوج الدرامى » وتعبر غالبا عن انتقاد العصر وسادته ، كما نجد فى هـذا المونولوج الذى قاله « مهران » رداً على زوجته « مى » منتقدا العصر وسادته المنعمين المهفهفين ، وكأن الشرقاوى نفسه يطل بين السطور ، أو

---

(٢٣) المسرحية ـ ص ٢١٤ ·
(٢٤) محمد حسين عامر ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩٩ ·
(٢٥) مسرحية الفتى مهران ـ ص ٦٦ ·

على خشبة المسرح ليقف بيننا وبين شخصياته ، يعلق ويستخلص الحكمة والحقيقة ··

يقول مهران :

( ان الطريق الى الحقيقة ··

ليس تفرشه الزهور بل الصخور أو القبور

هوذا وفى شرفات هذا العصر قد وقف الرجال الزائفون ملمعين .

مهفهفين ·· ليلفتوا كل العيون ·

مثل البغايا حين يقطعن الطريق على وقار العابرين لـــكنه دور ويمضى ، وسينتهون ) (٢٦) ·

وما أكثر « المقاطع الغنائية » التى أملاها الشرقاوى على أبطاله ، وهى مقاطع طويلة جداً ، ويمكن حذفها دون أى ضرر فنى يلحق ببنيــة المسرحية من الناحية الفنية ، فهى لا تقوم بأية وظيفة فنية بل ربما كـــان حذفها أفضل كثيراً من بقائها ، ان ( الفتى مهران ) يقف فى هذه المسرحية كثيراً ليلقى القصائد حول فساد العصر (٢٧) ، أو نصح الناس وارشادهم يقول مثلا فى احدى قصائده ، أو مونولوجاته عن غياب الحريات ، وقهر الانسان فى هذا العصر :

( هذا العصر ·· عصر اللعنة ·· عصر الشركس عصر الأنذال ، البسامين المصقولين ، الموصومين الى الأعماق ·

عصر الانسان المقهور ، الانسان يعيش حياة القهر ·

أنا أبصق فى وجه العصر ··· ) (٢٨) ·

ولم تصدر هذه «المونولوجات الغنائية» على السنة ابطال المسرحية من الشعراء مهران ، وعوض ، وحسام ، فحسب بل ان أحاديث رفاقهم تأتى فى كثير من المواقف على صورة «القصائد او المونولوجات الغنائية» مثلا يقول « أسامه » :

( وجميع أيامى ظلام ··

ما عاد يسطع فى دجى عمرى شعاع من أمل

الشمس ما عادت تضىء ، ولم يعد للدوح ظل ···

وحقائق الأشياء زيف ··

---

(٢٦) الفتى مهران ـ ص ٨٩ ·

(٢٧) الفتى مهران ـ ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ·

(٢٨) الفتى مهران ـ ص ٢١٥ ·

وروثق الدنيا يجف
البوم ينعب فى الخمائل
ان النهار قد انطمس ) (٢٩) ٠
كما تناجى « سلمى » نفسها فى مونولوج طويل ، وتقول كالحالمة :
( سيكتب اغنية لى أنا ٠٠ أجل لى أنا ٠٠
سأنشدها فى غد يا صحاب لتحملها الريح
عبر الصحارى ٠٠ وعبر الصخور ٠٠ وعبر السحاب
واصبح سلطانة للطرب .. الا تسمعون الخ (٣٠) .

وتظل الشخصيات فى المسرحية تتناوب قول « المونولوجـــات ، والقصائد الغنائية » (٣١) ، حتى نهايتها التى تختتمها الشخصـــيات بقصيدة متفائلة بغد سعيد :

( **سـلمى** : وسيقبل الزمن السعيد ٠٠ ويغرد القلب الحزين
وستعبر الأنغام أسوار السجون وتنطلق

**صـــابر** : وسننطلق .. سنخوض معركة المصير بلا دروع او خـــوذ
نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين ) (٣٢) ٠

وفى مسرحية « **الحسين** » تكثر « **المونولوجات الغنائية** » التى يقولها « الحسين » فى هجاء العصر ونقده ، وتذكرنا بقصائد الشرقاوى الغنائية، كما تكثر قصائد الدعاء ومناجاة الله والتوسل اليه ، ومنها « **قصيدة طويلة** » تمثل عدة صفحات من سطورها يقول :

( أنا ذا لجأت اليك ياذا الحول والجبروت
يا رب الجلالة ٠٠
بضنى الفقير ، وعزة المستضعفين ٠
فليفعل الأعداء بى ما يشتهون
انعم على بفيض نور بصيرتك
أنا لن اذل لغير جاهك .. ) (٣٣) .

---

(٢٩) المسرحية ــ ص ١٨٦ ٠
(٣٠) المسرحية ــ ص ٧ ٠
(٣١) المسرحية ــ ص ٦٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ٢٠٧ ، ٢٠٩ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢٥٠ ٠
(٣٢) المسرحية ــ ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ ٠
(٣٣) المسرحية الحسين ثائرا ــ ص ٧٣ ٠

ويستطرد فى ادعيته ، فى قصائد طويلة ، اذا الغيت من النص المسرحى ، كان أفضل من الناحية الفنية ··

وفى مسرحية « **الحسين ثائرا** » يصف المختار ، تخاذل المتخاذلين عن الامام على ، وعن ابنه الامام الحسين فى « **مونولوج طويل** » :

يقول المختار :

( الآكلون على المآدب كلها ·
السابحون وراء تيار الزمن ·
الباحثون عن السعادة فى الخضوع المطمئن
المائلون الى الشموس اذا طلعن
العازفون اذا غربن
السامعون بألف أذن ··
النازعون الى الكرامة فى مخادع الاستكانة كالاماء
الطابعون على شفاههم ابتسامات النفاق مطيعة تحت الطلب
الراسمون على ملامحهم جهامات الكآبة والتأمل والترقب )(٣٤)

وواضح أن هذا المونولوج يقوم على الاستدعاءات الشعرية التى تؤثر على الايقاع المسرحى تأثيراً سلبيا ، فيبدو رتيبا مملا ، كما يؤثر على بنية الشخصية ( فالشخصية المسرحية لا تتكلم لتعبر عن شهـــوة الكلام حتى ولو كان الكلام نغما ، وانما لتعبر عن وجودها ، وعن تكونها، ودورها فى الحدث المسرحى على أنها صانعته لا على أن المؤلف صانعها وهو الناطق بديلا عنها (٣٥) ·

وأحاديث الحسين فى المسرحية تكاد تكون جميعها قصائد كتبها الشرقاوى فى صورة مونولوجات ثم وزعها على شخصيات المسرحيـة الأخرى ، فنحن لا ننتهى من قصيدة حتى نجد قصيدة اخرى وكلها تكرر نفس الأفكار ، والمعانى ، فى صورة غنائية ، خطابية ·

فمثلا فى « **قصيدة طويلة** » يعبر الحسين عن ثقته فى الله مهما واجه من تهديد بالموت ، والهلاك ·

ومنها يقول :

( لكنى أحمل رمسى
لست كغيرى ····
أنا متهم وقضاتى ذؤبان الليل

---

(٣٤) الحسين ثائرا ــ ص ١٥٦ ، ١٥٧ ·

(٣٥) أحمد شمس الدين الحجاجى ــ ص ١٥١ ·

انا لا أملك حتى صمتى ٠٠
فبعض الصمت يدوى فى ارجاء الأرض ) (٣٦) ٠

ويحلو له دائما تكرار الحديث عن العصر ، وقيمه المتهرئة ، فى مونولوجات غنائية طويلة ، تعكس ابرز سمات شعره الغنائى بما حوى من تكرار وخطابية ، واستطراد ، وغنائية ٠٠ يقول مثلا من « **مونولوج طويل** » :

( أصبح الخير طريداً يتوارى فى الخرق ، وغدا الحق شريداً٠)الخ

وبعد وصفه الطويل لشيوع الدنايا ، الباطل ، والــزيف وغياب الفضائل ، يأخذ فى تكرار سطور كثيرة تبدأ بالشرط ( عندما ) وتنتهى بجواب الشرط ( عند هذا ) مثلا :

( عندما تقتحم الحداة أسراب الحمام ٠
عندما يغشى ركام الرمل أكناف الربيع ٠٠٠
عندما ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠
عند هذا تفقد البهجة معناها النبيل ) (٣٧) ٠

ويختتم الجزء الأول من الثنائية « الحسين ثائراً » « بمونولوج غنائى طويل » جداً ، يتحدث فيه عن العصور ، ورجاله ٠٠ ومنه قوله :

( ما عاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائهات يمشون فى حلل النعيم ، وتحتها نتن القبور ٠٠٠

يتشامخون على العباد كأنهم ملكوا العباد ٠٠
وهم اذا لاقوا الأمير تضاءلوا مثل العبيد
صاروا على أمر البلاد فاكثروا فيها الفساد ) ٠
ويخاطب العصر ، ناعتاً اياه بأسوأ النعوت فيقول :
( يا أيها العصر الزرى لأنت غاشية العصور
قل أى أنواع الرجال جعلتهم فى الواجهات ؟ ٠
قل أى أعلام رفعت على البروج الشاهقات
يا أيها العصر البغيض ) (٣٨) ٠

---

(٣٦) المسرحية ـ ص ١٠٨ : ١٠٩ ٠
(٣٧) المسرحية ـ ص ٩٠ : ٩١ ٠
(٣٨) الحسين ثائرا ـ ص ٢٣٠ ٠

وأخيراً يختتم « **مونولوجه الطويل** » بمخاطبة الناس حاثا أياهم أن يهبوا لتغيير واقعهم السيء في نبرة عـــالية ، حـــافلة بالنداءات والاستفهامات .

وفي « **الحسين شهيدا** » ، يخاطب « الحسين » من حولـه مبصرا أياهم بحقيقة ما يحاك لهم ، ويعبر عن موقفه مما يحدث في « **قصيدة طويلة** » ، يقول فيها :

( ما لكم انقام فيكم رائد ..

ودعا الناس الى المعروف روعتم طريقه ؟

انني اكتسح الأشواك من نهج الشريعة ..

عن طريق الصالحين التائبين القانتين ...

انني أهتك أستار الخديعة ....

أنا مندوب لهذا الأمر من يوم وعيت ...

انني أقشع ليل الزيف عن وجه الحقيقة ... الخ ) (٣٩) .

لقد وضع الشرقاوى هذه الأحاديث الشعرية ، أو « **المونولوجات الغنائية الطويلة** » على لسان الحسين ، استعاض بها عن اظهار الصراع النفسي ، أو الفكرى الذى كان من الممكن أن يخلقه من باطن الأحداث .

وفيها يقول :

( يا خانقى الأحلام .. أشعلتم ضراوة الانتقام ..

يا رافعى علم النذالة .. يا ذابحى الانسان وهو يعيش احـلام العداله ) (٤٠) .

ويعيد الشرقـاوى المعنى نفسـه فى جملة اثر الأخرى ، بطريقة لا تتناسب مع لغة المسرح ، التى يجب أن تتسم بالتركيز والتكثيف ، لا بالتكرار ، والترادف ..

وحتى العبارات التى تتوالى فيها القافية ، وتتوازن الجمـــل ، لايتجاوز ذلك الى الشعرية التى تناسب لغة المسرح بل تظل منحصرة فى المونولوجات الغنائية الطويلة .. ليعبر عن معان معروفة سلفـا ، وأحداث تاريخية معلومة لدى المتلقى ، مثل رفض الحســين توريث الخلافة ليزيد ، وصراعه فى ظروف بالغة القسوة وتمسكه بموقفه .

---

(٣٩) الحسين شهيدا ــ ص ٢١ .

(٤٠) المسرحية الحسين شهيدا ــ ص ١٤٣ .

وتتكرر « المونولوجات الغنائية الطويلة » بالمسرحية ، ونجد كثيراً منها أشبه بالقصائد العادية فكأنها قصائد وضعت ضمن سياق المسرحية، وهذا الجزء من الحوار مثلا كأنه يضعنا أمام قصيدة مستقلة عن ( الكلمة ) :

( أتعرف ما معنى الكلمة ؟
مفتاح الجنة فى كلمة ...
دخول النار على كلمة ...
وقضاء الله هو الكلمة ...
الكلمة لو تعرف حرمة ...
زاد مذخور .. الكلمة نور
وبعض الكلمات قبور ) (٤١) .

وعموما فان الشعر فى « ثأر الله » لم ينجح فى أن يقيم بناء مسرحيا ثابتا فى اطار اللوحات الكثيرة التى يشتمل عليها العمل ، وطغيان الروح الغنائية على روح الدراما ) (٤٢) .

وكان معلوما أن الحسين ظل صامداً ولم يتردد ولم تهن عزيمته فى المقاومة ، ولم يرض المساومة ، لكن شاعرنا أصر على تكرار التأكيد على موقفه ، وابراز رأيه فى الشهادة ، واظهار خياله يخاطبنا ويذيع النبوءة التى رحل من أجلها فى خطابية واضحة ، وتكرار للألفاظ والمعانى :

( فلتذكروا ثأرى العظيم لتأخذوه من الطغاة
وبذاك تنتصر الحياة
فاذا سكتم بعد ذاك على الخديعة وارتضى الانسان ذله
فأنا سأذبح من جديد
وأظل أقتل من جديد
واظل أقتل كل يوم ألف قتله
سأظل اقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة .. ) (٤٣) الخ .
سأظل أقتل كلما سكت الغيور وكلما أغفى الصبور
سأظل أقتل كلما رغمت أنوف فى المذلة .. ) (٤٣) الخ .

---

(٤١) المسرحية الحسين ثائرا ـ ص ٩٠ .
(٤٢) على الراعى مرجع سابق ـ ص ١٧٢ .
(٤٣) الحسين شهيدا ـ ص ٩٠ .

والأمثلة كثيرة (٤٤) لهذه « القصائد » التى شاع بها التكـــرار والاطالة حيث تكررت السطور والكلمات دون أن تضيف جديداً، أو تطوراً للأحداث ، أو تعميقا للشخصيات ، وقد عبرت المونولوجات عن فساد العصر ، وما يسوده من استغلال ، وتسلط وقهر بطريقة غنائية ، وكأنها قصائد تغير عن أزمة المقهورين فى صراخ ، وصياح ، وتشنج ، منها قوله :

( اننى اخرج كى أصرخ فى أهل الحقيقة
أنقذوا العالم ان العالم المجنون قد ضل طريقه ·· الخ ) ·
وقـــــوله :
( فلتذكرونى عندما تغدو الحقيقة وحدها حيرى حزينة ··
فلتذكرونى عندما تجد الفضائل نفسها .. أضحت غريبة ) .. الخ

وقد حفلت المسرحية بجزءيها بمثل هذه المونولوجات الغنائية فهذا مثلا « وحشى » يستيقظ ضميره فيقول مونولوجا غنائيا طويلا ، يعبر فيه عن ندمه ، وعذابه لارتكابه الجريمة التى لم يكن يدرك بشاعتها ، نذكر منه هذه السطور المفعمة بنجواه المليئة بالعذاب والألم :

( قد كنت عبداً وقتها
عبداً له خطرات عبد ·
عبد ذليل طامع عبثت به نزوات هند
يا سيد الشهداء حمزة قد غدوت ضحيتك ·
أنا ما جنيت على حياتك ما جناه على موتك ·
أنا ذاك مثل اللغة السوداء منذ غدرت بك
عدم تطارده الحياة ·
ذنب تحامته العصـــــاة
قبر تحـــــرك ) (٤٥) ·

وقد أجرى الشرقاوى كثيراً من « المونولوجات الحزينة » عـــلى لسان « زينب » بعد مقتل الحسين ، كان من أطولها هذه المناجاة الحزينة التى زادت عن « سبعين سطرا » شعريا ·· ومنها هذه السطور :

( هى ذى السماء غدت دما والأرض تصبغها الدماء
ماء الفرات غدا دما ··
الرمل أصبح كله قطرات دم ···

---

(٤٤) جا ـ ص ٩٠ ، ٩٢ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٥٦ ١٥٧ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ و جـ٢ ـ ص ٨٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ·
(٤٥) الحسين ثائرا ـ ص ١٧ ١٨ ·

لن تجلسوا لصغاركم ونسائكم ...
الا وسال دم الشهيد أمامكم ووراءكم ...
جدران دوركم دمـــاء ..
أركان مسجدكم دمـــاء ..
أوتاد خيمتكم دمـــاء ..
لحظات عمركم الزرى .. أحلام ليلكم الوبيلة .. ونساؤكم آفاقكم أيامكم

صارت دماء كلها .. بالدماء .. فى كل ارض أو سماء .. لن تبصروا الا الدماء ) (٤٦) .

وتكتظ « **وطنى عكا** » بالقصائد ، والمونولوجات الطـــويلة التى تذكرنا بقصائد بدايات شعر المقاومة العربية ، وما تفيض به من حزن ولوعة ، وأحلام بالعودة الى الوطن السليب واصرار على النضال فى خطابية .. كما فى قول حازم :

( انى صرخت بهم هناك أريد عكا ، ان لم يكن بد من السجن الرهيب فسجن عكا ما أريد ، ان لم يكن بد من التعذيب فارمونى عـلى مضياتها

قالوا ستبصرها وترجع بعدها ، وحملت فى جمع عديد ..
ورأيت عكا من بعيد ، ما كـدت أبصر نورهـــا حتى استبـــد بى الجنون ) (٤٧) .

وهو يصرخ هاتفا فى مونولوج غنائى حين يعلم أن الأعــداء سيصلون أرض دمشق :

( ايه يا قبر صلاح الدين .. آه ، آه يا روح صلاح الدين يا حطين ويا عزة أمجادى النبيلة .
ايها البوق الذى يعزف فى زهو يثير الكبرياء
يا نفيراً لم يزل يبعث فى الأعماق احساسا جليلا بالاباء
يا انتصارات صلاح الدين يا راياته اخفقن على أرض البطولة
ايه يا أبطالنا فى كل عصر ...
ايه أعلام صلاح الدين رفرفن على كل سماء
اصهلى يا خيله فوق روابينا وعودى فوق أعرافك غار

(٤٦) الحسين شهيدا — ص ١٤٢ — ١٤٥ .
(٤٧) وطنى عكا دار الشروق — القاهرة — ط ١ سنة ١٩٦٩ — ص ٢٢ ، ٢٣ .

فهنا غطى جباه الناس عار أى عار ) (٤٨) ٠

انه يهتف مناديا ماضيه الجليل ، مكررا أسماء ابطاله والمسرحية حافلة بالمونولوجات الغنائية والهتافية .. منها قصيدة ليلى فى المنظر الخامس (٤٩) ، ومونولوجات أخرى كثيرة أشبه بالقصائد الغنائيـــة الطويلة ، وتزخر بالخطابية .. ومنها أيضا « قصيدة حازم » التى ختم بها المسرحية وقصائد أخرى (٥٠) ٠

ومن مونولوج غنائى ، خطابى طويل يصيح حازم يريد عكا :
( يانورها الوضـاح ، كيف أضأت من بعدى لقوم آخرين ..
يا ريحها لم تخفقين بكل أنفاس الحياة الى رئات الغاصبين
وصرخت ياعكا لقد عاد الطريد مكبلا ٠٠ وغدا يعود بلا قيود
انا هنا فى قبضة المأساة يخترم العدو صدورنا
والأصدقاء يمزقون ظهورنا ٠٠٠
يا ويلنا ٠٠ يا ويلنا ٠٠٠
لم تمسكون بنا وأنتم ها هنا أعواننا ) (٥١) .. الخ .

والشرقاوى يورد مونولوجا غنائيا ، يشبه القصيدة على لســان الصحفية « ايمى » ليناقش جذور الصراع وقضية العرب واسرائيل فى فلسطين ، وكيف اتخذ العرب منذ البدايات الأولى لهذه القضية موقفا كلاميا سلبيا تقول « ايمى » :

( أينا يعرف عنكم أنكم أصحاب حق قد سلب
ليس فى العالم انسان لديه الوقت كى يبحث عنكم
انكم لم تحسنوا عرض قضاياكم علينا ٠٠
قاتلوكم عكسوا وضع القضايا واكتفيتم بالسباب
ترعوا الأبواب حتى المغلقات
فمضت تفتح من باب لباب
اعتزلتم أنتم خلف مآسيكم وخلف الكبرياء
انكم قد أغلقتم الباب عليكم واكتفيتم بالبكاء
وادنتم كل من خالفكم ثم اكتفيتم بالادانة
شنقوكم صوروكم مثلما شاءوا ودسوا كل هذا فى الرءوس ٠٠

(٤٨) نفس المسرحية ـ ص ٤٨ ، ٤٩ ٠
(٤٩) نفس المسرحية ـ ص ١٧٥ ٠
(٥٠) نفس المسرحية ـ ص ٢٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ ، ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ ٠
(٥١) وطنى عكا ـ ص ١٥٨ ٠٩

نقلوه فى الاذاعات الينا حيثما كنا ، حتى فى المخادع
حيثما سرنا وجدناهم هناك ٠٠
انهم قد خنقوا اصواتكم ٠٠
كمموا أفواه كل الأصدقاء ٠٠٠٠ الخ ) (٥٢) ٠

كما وضع الشرقاوى « قصيدة غنائية » على لســان « مارسيل » الضابط الاسرائيلى الذى تحول الى صف العرب لأنه قتل فلاحا مصريا فى حرب ٦٧ ، ولم يستطع نسيان وجهه وعباراته :

يقول « مارسيل » :
( يالذاك الرجل الفــــلاح
لن يطمس هذا الوهج البراق وجهه
كان فى عينيه اصرار عجيب
كان فى عينيه حب ودعاء
يحمل الهول الى زوجته
كان فى سحنته السمراء حزن ورجاء
كان مدفوعا بايمان جسور عبقرى
مثل ايمــــان شهيد أو نبى
قال فى صوت حزين يعبر النار الى قريته
حين عيناه تغيمان ومازال يقول :
علمى اطفالنا ان ينقذوا الأرض التى دنسها هذا الغريب ) (٥٣) ٠
ويقف « مارسيل » ليقول قصيدة خطابية فى زملائه الصهاينة :
( أو لم نجىء يوما الى هذى البلاد مهاجرين مغامرين
وعيوننا معصوبة من فرط ما غلت الدماء من التعصب

انا فرنسيون يا مارجو سيسلمنا التعصب للجنون ) (٥٤) ٠
ويذكرنا هذا بوقوف « مارسيل » شاجبا العدوان على الجزائر ٠
واخيرا نجد قصيدة ( حازم ) التى يقول فيها :

حــازم : ( يا صلاح الدين ٠٠ يا حطين ٠٠ ها نحن اولاء

انى أرى راياتنا يخفقن فى الأفق البعيد
وهناك عكا والقلاع
وهناك يبتسم الشراع

---

(٥٢) وطنى عكا ــ ص ١٥٩ ٠
(٥٣) المسرحية ــ ص ١٥٠ ٠
(٥٤) المسرحية ــ ص ١٥٢ ٠

وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض الشعاع
ها نحن يا وطنى نعود اليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جلايلا
بنضارة الزمن السعيد
عكا ٠٠ لقد عاد الطريد مقيداً ٠٠ وغداً يعود بلا قيود ) (٥٥) ٠

وفى مسرحية « النسر الأحمر ـ صلاح الدين » تشيع « المونولوجات الغنائية ، والقصائد » التى تتغنى بأمجاد السلف الصالح ٠٠ منها ما جاء على لسان محمود ٠٠ وأورد منه هذه السطور التى قال فيها :

( ما يدخل جوف المرء طعام أزكى مما اكتسب بكده
كان السلف الصالح من فقهاء الدين يكد ويكدح .
ويعيش بما كسبت يمناه
لا بعطاء منتزع من حق سواه
ولا بجرايات هى حق الأمة لا من عمل يده
وبهذا صلح السلف وأصلح
وبهذا كشفوا عن وجه الأرض الغمه
فمهما يبطش بهم البغى
فقد ظلوا أحراراً حقا فوق الحاجة والاغراء
ما قالوا الا الصدق ٠
فقد عرفوا أن الدنيا هى دار غرور ، دار فناء ) (٥٦) .

ويظل يسرد بتفصيل أفعال السلف السابقين ٠٠ ثم يتحدث عن حكمتهم التى كانت اشعاعاً فى الليل الداجى ، يضىء طريق المستقبل ، ويختتم قصيدته السردية بوصف كلمات وأفكار السلف الصالح بقوله :

( كلماتهم كانت سحراً فجر طاقات الأشياء ٠
جسارة أفكارهم اقتحمت آفاق المجهول الغامض .
ذاك الفكر الواعى الحذر الرافض !
كلمات تتحدى الخطر وتعبر أسوار الرهبة ٠٠٠
كلمات نورانية ٠٠
انغام علويات تعزفها الأيدى القديسات على أوتار الحرية ) (٥٧)٠

---

(٥٥) المسرحية ـ ص ١٦٢ ٠
(٥٦) المسرحية ـ ص ١٣ ٠
(٥٧) المسرحية ـ ص ١٣ ٠

ومن القصائد التى اختلفت فيها الغنائية ، بالسرد ، والتكرار والاستطراد تلك القصيدة التى قالتها «كوكب» فى اربعين سطراً شعريا تكررت فيه التساؤلات التى تحمل معنى التسفيه والسخرية من المخاطب « عليش » لكنها لا تضيف الى الصراع بالمسرحية او الحركة الدرامية شيئا ، ولا تؤثر فى بنية المسرحية تاثيراً ايجابيا من الناحية الفنية ، لقد زاد السرد ، والاستطراد ٠٠ بتكرار التساؤل :

( ماذا تعرف ؟ ٠٠ ماذا تعرف عنى أنت ؟
أعرفت مرارة بنت فى العاشرة ٠٠٠
ماذا تعرف عنا أنت ؟
أعرفت معاناة الشرفاء ؟ أعرفت شماتات الأعداء ؟ الخ ) (٥٨) .

ومن « المونولوجات الغنائية » ايضا فى المسرحية هذا المونولوج الطويل الذى تقوله كوكب فى ( رثاء محمود ) :

( أتى الفجر حزينا أرجوانى الضياء ..
وغشت حمرته وجه السماء .. وعلى الأرض الدماء ...
واذا دائرة الأفق حوالى كطوق من لهيب ودماء
كل شىء حولنا او فوقنا او تحتنا .. لم يكن غير حريق وأنين ودمـــاء ) (٥٩) ٠

وتظل تصف الحاضر القاسى الملىء بالأنين والآلام ، لكنها تنهى مونولوجها بالأمل المشرق فى مستقبل مضىء فتقول ...

( واذا وجه مضىء ٠٠٠
يرقب الفجر وما فارقت الومضة عينيه ولا البسمة ثغره
خافق النبرة ، كالخفقة اسيان يغمغم
وسمعناه يقول : فلتصوغوا من دمى المسفوح للانسان فجـره
عانقوا المستقبل الزاحف من خلف الدماء
« تبكى » كان محمود هناك ) (٦٠) ٠

ومن المقاطع الغنائية الكثيرة فى المسرحية قول صلاح الدين فى وصف أعـــدائه :

( يا الهى انهم قد لطخوا بالدم والأوحال وجة العصر كله ٠

---

(٥٨) المسرحية ــ ص ٣١ : ٣٢ ٠
(٥٩) المسرحية ــ ص ٣٢ ٠
(٦٠) المسرحية ــ ص ٣٣ ٠

ملأوا بالحقد قلب الفقراء الضعفاء ...
كبلوا الحق وجروه ذليلا فى ذيول الخيل من فوق أرضك
جعلوا الانسان صياداً وصيداً
قسموا الناس الى وحش مخيف وفريسه
لست ممن يعشقون الحرب لكنى أخوض الحرب كرها
كى يعود الأمر لله فلا يهتز ميزان الحساب
ولكى يطهر وجه الأرض ممن ملأوها بالمآسى والعذاب
ولكى ترتفع الهامات من تحت التراب
ولكى ينتفض المقهور من وطأة ما يقهره عبر العصور ) (٦١) .

لقد لاحظنا من العرض السابق لبعض مقاطع الحوار فى مسرحيات الشرقاوى شيوع ( الغناء ) فى مواقف كثيرة ، والواضح أنه لم يستطع التخلص من الروح الغنائية التى سيطرت على الشعر العربى أزمنــة طويلة فقد ( ولد الشعر العربى نشيداً ، أعنى أنه نشأ مسموعا لا مقروءا غناء ، لا كتابة ، كان الصوت فى هذا الشعر بمثابة النسم الحى ) (٦٢) وقد ظل الشعر على هذه الحال تسوده الروح الغنائية حتى شعر المسرح فى المراحل التى سبقت الشرقاوى ، فقد كانت مهمة صعبة .

( أن يتخلى الشاعر الغنائى عن صوته الخاص ليهب نفسه كاملة لأبطاله وقضيتهم ، وأن يتخلى عن تركيب القصيدة الغنائية ، ليخلص الى حوار متماسك يكون جزءاً من الحدث لا ينفصل عنه وتلك مسالــة تتطلب مهارة وجهدا ) (٦٣) .

ولاحظنا أن الشخصيات الرئيسية بكل مسرحية كادت أن تتحول الى رواة ومعلقين وشاعرنا غنائى ، لغة وموروثا ، وتبقى غنائيته تهيمن على أجواء مسرحية يود أن يبتدعها ، وتحل بديلا لنقص درامى يفتقر اليه ، وليس من السهل أن يسقط الغنائية لينظم مسرحية شعرية متكاملة فى خطواته الأولى مادام ، ذهنه يحيا فى مرحلة الغناء ؛ التى حكمت حواره بما يزخر به من حكم وأمثال .

وحشر المواقف الغنائية بمسرحياته أدى الى عدم انتظام الحبكة المسرحية ( والخلل الأكبر الذى نلحظه أن الشاعر حين يركز على موقف

---

(٦١) المسرحية – ص ١٥٣ .
(٦٢) انظر أدونيس – سياسة الشعر – دار الآداب بيروت – سنة ١٩٨٤ – ص ٥ .
(٦٣) محسن أطميش – مرجع سابق – ص ٣٦٤ .

معين تقفه الشخصية ، ويعطيها مجالا واسعا للتعبير عن عواطفها وارادتها ، تعبيراً كاملا ، فهو بهذا يكسر الاطار العام الذى ينبغى أن يكون متناسقا ويحدث الانفصام الداخلى فى القصة ) (٦٤) ، ان الوصول الى الدراما عبر الشعر الغنائى ، لم يكن من الممكن أن يتم بسهولة ، فالاعتياد على الشعر الغنائى لابد له من طريق طويل للتحول الى «الدراما» وذلك ( بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث والتخلى عن المطلق الى المقيد ، واختفاء الذات وراء الموضوع ؛ ونجاحها فى تحقيق هدف انسانى وفنى فى وقت واحد ، بأداء شعرى فذ ) (٦٥) .

ذلك لأن الشعر العربى احتفظ بسمات من أهمها الغنائية والوصف الحسى ، والخطابية ، لأن الشاعر العربى القديم ) كان يقول الشعر لينشده وكأنه يلقى خطبا تهز المشاعر ) (٦٦) .

والمسرح الشعرى يتطلب أن يتجاوز الشاعر هذه الغنائية ، فالشاعر حين يسقط فى الغنائية ( يحلق فى الهواء ، ويجرفه تيار حسى منفرد ، بينما الشاعر الدرامى رجل يقوم برحلة استكشاف ، ولابد أن يهتدى الى الطريق فوق أرض صعبة ، انه يتجه نحو غاية معينة وقد يكون الهواء نصيبه عندما تنتهى الرحلة ، ولكنه ليس هادئا الآن ، والكون لا يسيره ، بقدر ما يسير هو الكون فى الوعر ، انه الشاعر الذى يقوم بالمطاردة ، وليس هو موضع المطاردة ) (٦٧) وهذه النواة الغنائية التى ظهرت فى مسرح شوقى ظلت محور المسرح الشعرى بعده ، وبدت كما رأيناها واضحة فى مسرح الشرقاوى وذلك لأن ( المسرح العربى ارتبط ارتباطا وثيقا بجذور الفرجة الشعبية العربية التى كان الغناء عنصرا هاما من عناصرها فكان ذلك متوائما مع ذوق الجمهور المتلقى لهذا الفن ) (٦٨) .

وهذه الغنائية تعد من العيوب الكبيرة فى الحوار المسرحى ، حقا ان المسرحية تمنى دائما باثبات أو نفى قضية ما ، كما تعنى ما يثير مشاعر الشفقة ، والفزع ، والغضب وما شابه ذلك من مشاعر ، وكل

---

(٦٤) عبد المحسن عاطف سالم - مرجع سابق - ص ٤٥٩ .

(٦٥) جلال الخياط - الاصول الدرامية فى الشعر العربى - دار الرشيد - بغداد - سنة ١٩٨٠ - ص ٧ .

(٦٦) محمد مندور - المسرح ط ٢ - القاهرة ١٩٦٣ - ص ٢١٣ .

(٦٧) وولتر كير - مرجع سابق - دار مصر للطباعة - القاهرة - سنة ١٩٦١ - ص ٣٤٦ .

(٦٨) أحمد شمس الدين الحجاجى - مرجع سابق - ص ٨٥ .

هذه مسائل تهتم بهـا الخطابة ايضا ، لكن الفرق كبير بين ورودها فى الدراما ، ووجودها فى الخطابة ، ان الشاعر فى الدراما يجب أن يجعل هذه المشـــاعر تبدو طبيعيـــة كجزء من الحـــدث وهى تتمشى مع الشخصية لأنها التعبير الطبيعى لها ٠

وعلى الشاعر أن يصورها دون أن يشير اليها أو يظهر ما فيها من بلاغة ، انها ليست هدفا فى ذاتها ٠

اما فى الخطابة فاثارة هذه المشـاعر فى الناس لا تتوفر الا عن طريق الخطيب ولا يمكن أن تاتى بصورة طبيعية فلابد من الاصطناع فما يثير مشاعر المتفرج فى المسرح من خطب أو أحاديث أو حكم ، يجب أن لا يكون هدفا فى ذاته ، كما فى الخطابة ، بل يجب أن ينبع من الحدث فهو جزء منه مثل بقية الأجزاء ، لكن الشرقاوى يتخذ فى مسرحياته موقف الخطيب على لسان الشخصيات ، التى ينطقها بالمونولوجات الطويلة الحـــافلة بالغنائية ، والخطابة ، والحكم والنصائح ، والعظات ، وبأفكاره الخاصة ، ومشاعره نحو القضايا التى يناقشها ؛ وكان ذلك الذى فعـــله تاثراً بما فعله ( شوقى ) وبعده ( عزيز أباظة ) وربما رأوا جميعـــا المبرر لهم فى الهدف السياسى ، أو القومى لمسرحياتهم ، التى اتخذوا أحداث التاريخ اطارا خارجيا لها لتصوير كثير الأحداث المعاصرة للأمة العربية : ومنّها مصر لكن البناء الفنى للمسرحية يفقد خلال هذه الغنائية كثيراً من المواصفات الجمالية ٠

وأرى أن هذه « **المونولوجات الغنائية** » التى يعتمد عليها الحوار فى كل مسرحه ، هى سبب ضعف الصراع الداخلى فيها مما جعلها ( تسير فى اتجاهات مشتتة متباعدة دون أن تتماسك كلها فى جســم واحــد متكامل ) (٦٩) ٠

فالشعر المسرحى يتطلب حوارا مختلف النغمات ، لا يعتمد على الخطب الرنانة ؛ ويهتم بخلق الشخصيات وتجسيدها ، بكل ملامحها الدقيقة ، وبتصوير المواقف والأحداث وليس بمجرد الوصف الحسى المنقول من الحياة مباشرة ٠

أما المواقف فى مسرحيات الشرقاوى فنســتطيع أن نقول انهـا مشـاهد لا مواقف ، لأن المواقف تقوم على الحركة العضوية المتجددة ، أما المشـاهد فهى مقفلة على نفسـها ، أو منفصلة ، منعزلة عن بعضـها ٠

---

(٦٩) رجاء النقاش ـ مقعد صغير أمام الستار ـ الهيئة العامة للتاليف والنشر ـ سنة ١٩٧١ ـ ص ١٦٣ ٠

وهكذا كانت المشاهد لديه كما لاحظنا ، وقد كثرت حتى يمكن حذف الكثير منها فى كل مسرحية دون حدوث اى صدع فى البناء ، او خلل فى بنية الاطار العام بها فالمسرحيات حافلة بالمشاهد التى تعتمد على المونولوجات الغنائية ، والخطب ، والتجارب الشخصية ؛ والمواعظ التى لا تنبع من قلب الأحداث والمواقف ، ولا تخضع للتطور المسرحى المنطقى : وهو ينهيها غالبا بنبرة متفائلة تامل فى التغيير ، والمستقبل الأفضل بصورة لا تتناسب مع ما تقدمه المسرحيات من مواقف .

ولا شك أن ( بعد الشعر عن صورة الدراما ، واستغراقه* فى الغنائية ، دون الدرامية ، فضلا عن تشابه مفرداته وتقارب صوره ، وتكرار رموزه ، هذا كله هو علة قصوره وتقصيره عن الوصول الى اعماق نفس الانسان ) (٧٠) .

والأحداث فى المسرحيات تتم فى جو غنائى يعبر عن مشاعر الشخصيات فى عواطف الحب ، الحزن ، الفرح ، الذكرى ، الوطنية ، العواطف الدينية ، الرثاء ...

والشخصيات معظمها غنائية، فهم شعراء يتغنون بقصائدهم او هم شخصيات تقترب من عالم الشعور ، والغناء ، مثل المغنية ( سلمى ) ، وهكذا كانت الغنائية مفروضة على الأحداث المسرحية ، فى مسرحيات الشرقاوى ، فى حين كانت ( غنائية شوقى « فى مسرحية غير مفتعلة ، أو مفروضة على الموقف المسرحى ، ولكنها كانت جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى ) (٧١) .

وهذه الأحداث الغنائية ، تختلف عما عرفناه من وحدة الحدث عند أرسطو التى هى : ( وحدة عميقة تسرى فى اجزاء العمل الفنى مسرى الحياة نفسها ، فالعمل الفنى عنده اشبه بالكائن الحى الذى يعمل فى توافق وانسجام وتكامل بين اعضائه ، وأرسطو يتناول تحت هذه الفكرة نمو العمل الفنى من الفكرة الكلية الى التفصيلات ) (٧٢) .

---

(٧٠) جلال العشرى – ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ ط١ ، ص ١٩٦ .

(٧١) أحمد شمس الدين الحجاجى – مرجع سابق – ص ٦٩ .

(٧٢) ارسطو طاليس – فن الشعر – حققه شكرى محمد عياد – القاهرة سنة ١٩٦٧ – ص ٢ .

اما « الغناء » الذى شاع بمسرح الشرقاوى ، فقد جعل من مسرحياته فى اغلبها قصائد تعبر عن انفعالات فردية يلقيها الممثلون على المسرح دون أن تشكل نسيجا أساسيا فى البنية المسرحية ، ودون أن تقترب من الشعر الدرامى والأداء التراجيدى ، الذى يخرج بالشـاعر من ذاتيـة التعبير الى موضوعية خلق شخصيات متفردة ؛ وكيانات متميزة ، تتشابك حيواتها ومصائرها ، لتصل الى ما هو اعمق ، وتتطور الأحداث بما يتفق مع مواصفات المسرح .

# الفصل الثالث

## السرد
## فى مسرح الشرقاوى

## السرد
## فى مسرح الشرقاوى

وظاهرة السرد تتضح احيانا بجلاء فى كل اجزاء الحوار بمسرحيات الشرقاوى : فى « **ماساة جميلة** » مثلا : يبدو « **السرد** » واضحا فى مونولوج طويل لجميلة من هذه السطور السردية :

( ومدرس التاريخ يهذى عن بطولات بونابرت ···
والطالبات امامنا ووراءنا يهزان بالدرس الممل ···
وامتد كف أمينة لتهزنى وكانما يدها تقول ...
وبعينها ومض هزيل ···
وشعرت فوق ملابسى بدم ·· اجل دمها النبيل ···
دمها ··· أجل دمها يسيل على الكتب ··
وسالتها ·· ماذا دهاك ؟ فلم تجب ماتت على درجى !
أجل ! ) (١)

هذا الحديث الذى يمتد سطورا بعد ذلك يعتمد على السرد واللقطات غير المتماسكة ، التى تدعو الى اعادة تركيبها للامساك بافكارها ···

ويظل السرد من أبرز مظاهر الحوار فى المسرحية متخـذا اللغـة العادية ، التى لا تحمل شيئا من سمات الدفق الشعرى الحقيقى ، انه سرد نثرى يفتقد الى مقومات الحوار المسرحى الجيد · مثلا تقول جميلة فى موضع آخر :

---

(١) ماساة جميلة ـ ص ٦٣ ·

( أنا فى الطفولة كنت احلم ان اكون مجاهدة
ورأيت أمى وهى تقتل فوق قبر أبى الشهيد !
فمضيت للجبل الأشم ٠٠ وعلى الطريق ٠٠ على مشارف قريتى ٠٠٠
قال الكبار لى ارجعى ٠٠٠ فغدا يجىء الوقت ) (٢) ٠
ويقول « جاسر » فى حديث يغلب عليه السرد :
( مات بوحريد وما عاد يقول ! ٠٠
كان بوحريد حكيما وبسيطا وشجاعا ٠٠٠
كان بساما يحب الأرض مزهوا بحبه
عاش لم يرج من الأيام الا وجه ربه ٠
كان فى هذا الظلام الهائل الداجى شعاعا ٠٠ كيف ضاعا ! ٠
٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ الخ ٠
كما يقول بيير فى سرد واضح :
( افخر بسطوتك القديمة بالشجاعة يا بطل ٠٠
فلقد رأيتك أمس فى الكاسبا تموت من الهلع
وتنافق المتمردين المسلمين بلا خجل
وبكل ما ملك الجبان من الوجل ٠٠٠
قد كنت تضربهم وهم مثل الدجاج ٠٠٠
وأنت يرعشك الفزع ) (٣) ٠
ويغلب « السرد » على مونولوج « جاسر » الذى يقول فيه :
( انى رأيتك فى الظلام تفاجئين على الطريق بمجموعهم
والى جوارك هند شاحبة تئن ٠٠٠
لكنها صرخت ، فأدركت الذئاب مكانها ٠٠٠
هذا هو الخطأ الخطير !!!
ولقد شهدتك تصنعين المستحيل .. ومطاردوك يحـــاصرونك بالرصاص المنهمر ) (٤) الخ

وفى مونولوج طويل تقول هند فى « **سردية** » واضحة : ( بقع الدماء على قميصى الداخلى ... هى رائعة اتروق لك ياليفتنانت !!

وقد جاء دور الكولونيل يالفتنانت !! ) (٥) الخ
وتقول « هند » لجميلة فى حديث سردى :

---

(٢) المسرحية – ص ٨٢ ٠
(٣) المسرحية – ص ١٣٩ ٠
(٤) المسرحية – ص ١٧٠ ، ١٧١ ٠
(٥) المسرحية – ص ٢٠٦ ، ٢٠٧ ٠

( هم يقبلون ونحن فى نوم عميق ·· فنفيق كى نلقى محاسننا تباع على الطريق قد نمت يوما ساعة فاذا بهم يتجمعون ، وثبوا على كأنهم سرب الذئاب ·

سطوا على عقلى وفروا ··· انهم هربوا به ····

هربوا به ورموه فى بحر سحيق ··· ) (٦) الخ ·

واذا تتبعنا عنصر « السرد » فى هذه المسرحية وفى غيرها من مسرحيات الشرقاوى ، سنجده متلاحما مع الغناء دائما فى اسلوب الحوار ·

والسرد فى الحوار المسرحى تدخل غير مقبول فيما تقول الشخصيات ، وهو يفعل ذلك غالبا ليشرح ما يتصور أنه غامض على القارىء ، من أحوال الشخصيات ، وتصرفاتهم وهذا التدخل يمكن أن يقبل من الروائى ، فيتدخل ، محللا ومفسرا لما يجرى فى رؤوس أشخاصه من أفكار ، وما يحدث فى نفوسهم من مشاعر ···

أما فى المسرحية فالحوار هو ( الأداة التى يقع عليها أعباء كثيرة فنعرف منه قصة المسرحية ، وما انطوت عليه من حوادث ومواقف ، والكاتب المسرحى لا يقصها علينا كحكاية وقعت فى الماضى ،لكنه يقيمها أمام أعيننا فى الحاضر حية نابضة تتحرك ) (٧) مما يتطلب الاقتصاد فى الحوار ، والايجاز ، فى المواقف التى تستدعى ذلك ولا مانع أن يأتى الكاتب المسرحى بجمل طويلة لكنها تظل درامية تؤدى كل عبارة فيها وظيفة معينة ، وهو ينجح فى ذلك كلما شعر القارىء بصعوبة حذف جملة أو حتى كلمة واحدة من الحوار ·· ، وهذا ما لم يتحقق فى مواقف كثيرة بمسرحيات الشرقاوى حيث غلب السرد الطويل القصصى ···

فى مسرحية « **الفتى مهران** »

يقول « **مهران** » عن أسباب تحوله من طالب علم الى متمرد يعارض السلطة فى أسلوب « سرد » قصصى :

( ثم انى ذات صيف عدت للقرية والقلب يغنى
وبنفسى كل أشواقى لأمى وأبى ···
غير أنى لم أجد الا صخوراً فوق حفره

---

(٦) المسرحية ـ ص ١٠٩ ، ٢١٠ ·
(٧) سامى منير حسين عامر ـ مرجع سابق ـ ص ٢٠ ·

ودموعا جمدت فى كل عين ٠٠ عبرة تمسك عبره
وشحوبا مذنبا فى كل وجه ٠٠٠
وحديثا هامسا مختنقا فى رنة العطف على ) (٨) الخ ٠
فهذا « السرد » يمكن اختزاله ، والاستغناء عنه تماما

ويتكرر « السرد » كثيرا على لسان « مهران » فيتحدث بلسان الشاعر عن المبادىء الماركسية قائلا :

( انا لنعطيهم بقدر الحاجة ، لا قدر حقهم ولا استحقاقهم ...
هذى تعاليم الفتوة يا عوض ....
أن نمنح المحتاج ما يحتاج لا ما يستحق ) (٩) ٠
وهى ترجمة نثرية سردية للمبدأ الماركسى
( من كل حسب طاقته ، ولكل حسب حاجته )

وفى مسرحية « **الحسين ثائرا** » تشيع ظاهرة « **السرد** » فى كثير من مواقف الحوار منها مثلا :

( **سعيد** : زال الطاغية المتكبر ٠٠
**بشر** : سقط الدجال الأكبر ٠٠
**سعيد** : هلك الفرعون المتكبر ٠٠
مات معاوية يا قوم ...
فالحرية منذ اليوم ٠٠
أبشر يا بشر اذا أبشر ... ) (١٠) .

وحين عاتبه أحدهم لأنه شتم رجلا من صحب رسول الله أجابه فى شرح سردى قائلا :

( لا بل رجل آل الأمر اليه انفرد به حتى استأثر ...
فعطل أصلا فى الاسلام ٠٠
وخالف نصا فى القرآن
وأهدر أحكام السنة ) (١١) .

وأحيانا لا يكون « السرد » كظاهرة غالبة على مسرحيات الشرقاوى مرفوضا لتأثيره السىء على بنية المسرحية فحسب،بل ويأتى هذا «**السرد**»

---

(٨) مسرحية الفتى مهران ــ ص ٣٦
(٩) نفس المسرحية ــ ص ١٣ ٠
(١٠) المسرحية « الحسين ثائرا » ــ ص ٧ ٠
(١١) المسرحية « الحسين ثائرا » ــ ص ٨ ٠

فى لغة ركيكة للغاية ، أقرب الى لغة الخبر الصحفى منه الى الحوار الفنى وأورد أمثلة على ذلك من مسرحية « **وطنى عكا** » :

**هذا الموقف** الذى يدور فيه حوار بين « حازم الفهرى » الكهل **الفدائى** ، مع زوار غزه من المترفين الذين وفدوا اليها لشراء ما يلزمهم من **كماليــات** قبيل النكســة ، وكانت « غزة » سوقا رابحة :

( **حازم** : ساخرا أأعجبكم شىء فى غزة ؟
ما رأيكم فى الأسواق
أفجر فيكم منظرنا شيئا ينفعكم
أفيكم أيضا صحفيون ؟ أأنت اذا يا سيدتى ؟

**الفتاة** : أنا ؟ ٠٠٠٠ لا انى لأمينة سر رئيس الوفد

حــازم : وما هو سر رئيس الوفد ؟٠٠
وكيف علاقة زوجته بأمينة سره ؟
**رئيس الوفد** : لا تسخر من زوارك !

**غسان** : أثمة أسئلة أخرى يا سادة

رئيس الوفد : نحن سواء فى النكبة ) (١٢) ٠

كما يشيع « **السرد** » فى المسرحية ومن أمثلته أيضا هذا الحوار بين الشباب :

**مقبل** : ( أسمعتم آخر الأنباء ٠٠ شرم الشيخ ضاعت ٠
جند اسرائيل فى ايلات يلهون على أمواجها ٠
نزلوا الماء عرايا فتيات ورجالا يرقصــــون
عبروا النهر الى الأردن والقدس تضيع
أخذو سينا جميعا ٠٠ أخذوا كل المعدات التى كانت بسينا
وهم الآن على شط القنال
أخذوا الجولان أيضا ٠٠٠

**ليلى** : ما سمعنا مثل هذا من اذاعات البلاد العربية

**رشيد** : هوذا المذياع ما أعلن يا مقبل شيئا مثل هذا ٠

---

(١٢) المسرحية « وطنى عكا » ـ ١٥٨ ٠

**مقبل** : اطرحوا هذا فما فيه أباطيل وكذب انه ضللنا
**غسان** : ربما كانت اشاعة ) (١٣) ٠

ولابد للكاتب المسرحى حتى لا يقع حواره فى مثل هذا « **السرد** » الذى يبعد به كثيرا عن الشعر الدرامى ، ويؤثر سلبا فى بنية المسرحية ، الا يتأثر بالنزعة القصصية ، حتى لا يظل يحكى الأحداث ، ويتابعها بالتفصيل ، دون اهتمام بانتخاب ما يمكن أن يكون حدثا مسرحيا ، لا حدثا قصصيا ...

ومسرحيات الشرقاوى تكثر بها مثل تلك الأمثلة للسرد الذى يقترب من الأحاديث العادية ويبتعد عن لغة الشعر الفنية ٠٠٠

فى مسرحية « **صلاح الدين** » يدور حوار بين « **صلاح الدين** » و « **الملكة** » ، أجتزى منه هذه السطور التى تؤكد هذه الظاهرة :

( **صلاح الدين** : ان هذا الغزو مهما يطل الدهر به ٠
فهو لن ينشىء حقا للذى لا حق له
انه لن يجعل الباطل حقا !

**الملكة** : « باخلاص » :
ان أورشليم حقى ٠٠ ليس هذا باطلا ٠٠
هى ليست حقكم ) (١٤) ٠

ان ظاهرة « **السرد** » فى حوار الشرقاوى تؤكد امتداد تلك النواة السردية من مسرح شوقى الى مسرح الشرقاوى ، وتأثره بها حتى كثر الاستطراد فى الحوار على ألسنة الشخصيات ، كما لاحظنا ، فسردت الشخصيات الحوادث فى تفصيل دقيق ممل ، ونحن نعلم أن ( الجملة التى تنقل الحوادث خطوة الى الأمام تعد عملا تمثيليا ، والجملة التى تترك الموقف كما هو لا تعد عملا مسرحيا ) (١٥) ٠

لقد كان « السرد » جزءا أساسيا ، وعنصرا جوهريا فى بنية المسرحية ، لذا فقد أثر تأثيرا سلبيا عليها ، اذا جاء بديلا عن الحركة المسرحية لأن « السرد » يعنى على المسرح الاخبار ، ويتم بلغة الحكاية، والزمن فى « **السرد** » زمن قصصى ، وليس زمنا مسرحيا ، ويهتم « **السرد** » برواية الحدث ، أو يقدم الصفات التى توضح معالم الشخصيات ، أو الأحداث ، ولا يتم ذلك من خلال الحركة المسرحية ، لذا فان « **السرد** »

---

(١٣ ، ١٤) وطنى عكا ــ ص ٥١ ٠
(١٥) عمر الدسوقى ــ مرجع سابق ــ ص ٤١٣ ٠

يوقع النص المسرحي في سلبية الاطالة ويفقده التكثيف الضروري له ويضعف بنيته الفنية ...

( فقد شوش « **السرد** » على المأساة ، وخفف من حدتها وأصاب حركة الحدث بالبطء والبرود ؛ مما ادى الى أن يصبح تقديمها على خشبة المسرح امرا مرهقا للجمهور يصيب حماسه بالفتور ) (١٦) .

وتلك المونولوجات الغنائية التي شاعت في مسرحيات الشرقاوى اختلط فيها « **السرد** » بالغناء ، فقد سردت شخصياتها قصصا كاملة ؛ وكأنها بذلك تدخل في مجال القصص لا المسرح وقد اتى « **السرد** » احيانا على لسان الشخصية ليمهد للأحداث ؛ كما أتى في أحيان أخرى على لسان شخصية لتقدم شخصية أخرى ، أو لتتحدث عن شخصيات غائبة .

كما أتى « **السرد** » متضمنا في حوار الشخصيات وكان في كل هذه الأحوال بديلا عن الحدث ، وعن الحركة المسرحية ، مما أضعف البنية الفنية للمسرحية .

ولابد من الاشارة الى أن المؤلف الدرامي يمكن أن يستخدم « **السرد** » بذكاء ، فالسرد ضرورة لها استخداماتها ولها محاذيرها ؛ ولابد أن يعرف الفنان كيف يوظفه في حواره حتى لا يبدو أنه سرد يضعف الحوار .

فليس ضروريا أن يخلو المسرح تماما من السرد والتعليق ان المسرح الغربي ، لم يخل من عناصر « **سردية** » لكنها كانت ضرورية ، وقد ارتبطت بمواقف فنية .

( ففي المسرح الكلاسيكي لم تكن الأحداث الفاجعة تمثل على المسرح ، واستعيض عنها بسردها ) (١٧) .

وكان تحديد « الزمن » في المسرح الكلاسيكي بأربع وعشرين ساعة ؛ يدفع الى « سرد » أحداث وقعت قبل أو بعد الحدث الأصلي ..

لقد قبل المسرح الغربي « **السرد** » لكن بحدود .

اذ أن ( المسرح الاغريقي لم يقدم أكثر من ثلاثة شخصيات في الرواية - في ذروة مجده - فكان المؤلف يعتمد بصفة اساسية على ( الكورس ) في غياب العدد الكافي من الشخصيات لتادية أكثر من

---

(١٦) احمد شمس الدين الحجاجي - مرجع سابق - ص ٨٧ .
(١٧) احمد شمس الدين الحجاجي - مرجع سابق - ص ٨٦ .

وظيفة مثل القيام ببعض الأدوار ، أو المشاركة فى الحدث مشاركة مباشرة أو التعليق على الحدث وتقديمه بطريقة السرد الدرامى ) (١٨) ٠

واذا فقد تضمنت التراجيديا الاغريقية عنصر السرد الذى اعتبره ( ارسطو ) من عناصر تحسينها فربطه بالكلام الممتع فقال :

( واعنى بالكلام الممتع ذلك الكلام الذى يتضمن وزنا وايقاعا وغناء ، واعنى بقولى تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، ان بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء ) (١٩) ، ومع ذلك ، فان السرد فى الحوار المسرحى لابد من أن يخضع لفنية دقيقة ، ليكون مقبولا فى بنية المسرحية ، فلا يجعل الحوار مملا بطيئا وكأنه يرد فى رواية قصصية ٠٠٠

واذا كانت قلة الشخصيات فى المسرح الاغريقى مبررا لالتجاء الكاتب الى « السرد » ، فان الشخصيات فى مسرح الشرقاوى ، كانت كثيرة . ومع ذلك وردت المقاطع الطويلة الحافلة بالسرد على السنتها ، مما كان عائقا أمام ظهور الشخصية الجيدة ، التى لا تولد ولا تتكامل الا من خلال تطور الأحداث ؛ والحوار الدرامى « المكثف » ، الذى لا يخل بالسرد والغناء ٠٠

وكما اتضح من عرض بعض مقاطع الحوار فى مسرحيات الشرقاوى ، لاحظنا افراطه فى شرح أفكاره ، واسهابه فى تحليلها ، وعدم اهتمامه بالتكثيف أو الايجاز ، والتركيز ، حتى فى أشد المواقف حاجة الى كل هذا الذى يتطلبه الحوار المسرحى ، ليقوم بوظائفه الأساسية من تجسيد للشخصيات ، وتطوير للأحداث ، وتماسك للبناء الدرامى ٠٠

لابد أن تكون لكل كلمة تقولها الشخصية وظيفة محددة ويبلغ الاقتصاد فى الحوار أقصى درجاته دون افتعال أو تصنع ، فلا نعثر على جملة واحدة لا تؤدى وظيفتها فى تحريك الصراع أو ابرازه أو تطويره ( فالجملة التى لا تضيف شيئا سواء لاظهار ابعاد الشخصية أو تطوير الحدث ، تعتبر جملة ميتة على المسرح ) (٢٠) ٠

ان الحوار الذى يشيع فيه السرد ، بما يتضمن من تعليق مباشر ، وشرح ؛ وتبسيط ، يعطل الحركة ويعوق نمو الأحداث ، وتطورها ، كما يعتبر هروبا من الحوار الحقيقى الذى يساعد على تطوير الشخصية ، ويدفع الحدث الى نهايته ٠٠

(١٨) عبد العزيز حمودة ــ مرجع سابق ــ ص ١٨٠ : ١٨٤ ٠
(١٩) ارسطو طاليس ــ ترجمة شكرى محمد عياد ــ مرجع سابق ــ ص ٤٨ ٠
(٢٠) عبد العزيز حمودة ــ مرجع سابق ــ ص ١٦٩ ٠

# الفصل الرابع

# ظاهرة النثرية

## ظاهــرة النثرية

وشيوع ظاهرة النثرية فى كثير من مواقف الحوار فى مسرحيات الشرقاوى لا يمكن أغفالها فنحن نفتقد فى كثير من المواقف الشعر الحقيقى ولا نجد منه الا ( الايقاع ) مثال ذلك هذا الحوار من « **ماساة جميلة** ».

( **احمد المصرى** : هارون قم من دربنا ... لم أنت منحط هنا ...
طول النهار ، ومن صبيحة ربنا ...

**هــــــارون** : يا احمد المصرى ما بك ؟ هل أسأت اليك ..

**احمـد المصرى** : اقعد فى أدب ، .. لا تنحشر فى شغل غيرك ) (١).

وحتى أبطال المقاومة المثقفين ، لا يخلو حوارهم فى كثير من الأحيان من هذه النثرية ، مثــال هــذا الحوار :

( **احمد** : لكن الضربة تستاهل ...

**عمــار** : فسترفع من روح الشعب ...

**احمــد** : وتميت فرنسا بالرعب ...

**عمــار** : ويموت الناس بلا عدد ) (٢).

وهذا « **السرد النثرى** » ليس مناسبا للمسرح ولا يحتوى أية قيمة جمالية وينحدر الحوار الى العامية المبتذلة ...

---

(١) المسرحية « ماساة جميلة » – ص ١٨.
(٢) المسرحية « ماساة جميلة » – ص ١٨.

وذلك فى مثل هذا الجزء من الحوار فى مسرحية « **الفتى مهران** »
( طـه : ( لصابر ) يا نهار اغبر من اوله ...

لفلاح ( ٤ ) انت اوجعت دماغى ...

**لصابر** : كيف هذا يا ولد ؟ ) (٣) .
وفى موقف آخر بالمسرحية نجد مثالا لحوار سردى

(**الراعى** : عشرة أخرى مع العشرين جلده ، يا خرابى ...
اترى أصرخ كالنسوان آه يا خرابى ) (٤) .

وقد شاعت بالمسرحية الكثير من الكلمات العامية المبتذلة والعبارات السوقية : مثل جاءك غم ، على راسك ريشة ، شوطة تاخد النسوان ، انت يا لطخ ، جاءتك سخونة ، كوم لحم ، انكشح ، هج ، وج ، وهذه الكلمات لا تتناسب مع الشعر .

واذا كان حوار مسرحيـات الشرقاوى ، قد امتـلا بالتعبيرات الشعبية البيئية ، وجاء معبرا عما تصوره عن الحوار الواقعى والأحاديث المستعارة من الحياة الحقيقية ، فهذا التصور غير حقيقى ( فالواقعية المسرحية ، هى الواقع فى مثاليته العليا ، انها تطبيق التنخل أو الانتقاء، والتوليف على الحياة الحقيقية ، لكى تخلق ايهاما بالواقع ، وبالحياة الحقيقية ، وانه من العسير الشديد العسر انشاء محادثة طبيعية تماما اذا كان لابد أن تسهم كل عبارة فى تطوير المسرحية ، واذا كان حتما أيضا أن تكشـف كل عبـــارة ، وكلمــة بكلمــة عن المعـالم الجوهرية فى الشخصية ) (٥) .

ومن الأجدر بالمسرحيات التى تتخذ ( الشعر ) لغة للحوار أن تنأى عن التعبيرات العادية المألوفة ، التى شاعت فى مسرحيات الشرقاوى ، فقد تغلب على مفردات الحوار على السنة الشخصيات تلك الكلمات الشائعة فى حياتنا اليومية ، وهى سهلة الدلالة قريبة المعنى ، وتراكيبها سليمة ؛ لكنها مما يمكن تركيبه على النحو العامى ، وتنطق بها الشخصيات على اختلاف مستوياتها فى لغة متشابهة ..

---

(٣) المسرحية « الفتى مهران » ــ ص ٤٢ .
(٤) المسرحية « الفتى مهران » ــ ص ٥٩ .
(٥) روجر م. بسفيلد « الابن » ــ ترجمة دريني خشبة ــ ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

فمثلا فى « **ماساة جميلة** » ينطق « **جاسر** » نفس اللغة التى يقولها « **الفتى مهران** » ، كما يتحدث ( **الفتى مهران** ) بكلمات من نفس القاموس الذى يتكلم به « الحسين أو « صلاح الدين » أو « عرابى زعيم الفلاحين » وهى لغة اقرب الى لغة الصحف ، والاذاعة ، وبعيدة عن لغـة المسرح الشعرى ، وارى أن ما دفع الشرقاوى الى الانسياق مع هذه اللغة فى الحوار المسرحى ، هو اهتمامه فى الدرجة الأولى بالتعبير عن أفكاره ، واغفاله التام لأهمية التوصل الى الحوار الدرامى الفنى ٠

وحينما تكون الفكرة متسلطة على المسرحية ، فانها تصبح قيداً قاسيا على الحوار ، بل وعلى الشخصية والحدث والصراع أيضـا ، وليس معنى هذا أن الشعر فى المسرحية يناقض الفكر ، وانما اقصد أن الشـعر لا بد أن ينقل الفكر بطريقة فنية أخاذة .

بحيث (تبدو الفكرة وكأنها تشع من الشـعر ، كما يشـع ضوء الشمس من الشمس وكما تخرج الرائحة من الوردة ) (٦) ، وهذا يلزم الشاعر بمحاولة الاتيان فى مسرحية باللغة الشـعرية الجديدة ، لابد أن يجـدد الشاعر لغته ، ويعطى الكلمات معنى أنقى وللعبارات فنا أرقى ، لكى يكون الشعر دائما قادرا على التعبير عن عالم يتجدد ٠

ان الشاعر الدرامى ( لا يظن فى نفسه أنه شاعر ، ولن يتجه أولا الى الألفـاظ التى توحى بمعان معينة بل يتجه الى ما يكون فى المناظر من استثارة ، وما يكون فى المواقف المسرحية من واقعية رنانة ، كمـا يتجه الى تدافع الشخصيات وتزاحمها ، وهى تشق طريقها فى انحاء القصة ٠

وبناء المسرحية خليق بأن يقفز من مكان الى آخر بدلا من أن يقطع طريقا مستقيمة الى غايته ، وتكون النتيجة الفصل بين الواقع الملموس ، الذى يجرى على المسرح ، وبين الألفـاظ التى تتسرب الى آذان المتفرجين ) (٧) ٠

ان الحوار فى المسرح مهمة صعبة ، فهو ليس حوارا لذاته ، ليس مجرد شخصية أو شخصيتين أو أكثر يقفون على خشـبة المسرح ليتجاذبوا الحوار أيا كان ، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارا دراميا ، فالحوار

---

(٦) أدونيس ـ سياسة الشعر ـ مرجع سابق ـ ص ١٧٨ ٠

(٧) انظر « وولتر كير » عيوب التأليف المسرحى ـ ترجمة عبد الحليم البشلاوى ـ سنة ١٩٦٠ ـ دار مصر للطباعة ـ القاهرة ـ ص ٣٤٨ : ٣٥٠ ٠

لا يقصد لذاته ، بمعنى أنه لا يكفى أن نرى شكلا أدبيا على شكل حوار لنقول ان هذا حوار درامى ( ان الحوار أداة لتقديم حدث درامى الى الجمهور دون وسيط ، هو الوعاء الذى يختاره ، أو يرغم عليه الكاتب المسرحى لتقديم حدث درامى يصور صراعا اراديا بين ارادتين تحاول كل منها كسر الأخرى ، وهزيمتها ، وعلى ضوء هذا تتحدد القواعد التى تحكم الحوار الدرامى ، وغير الدرامى : وأول هذه القواعد ان يصور الحوار الواقع حرفيا ، وانما يجب أن يرد فى سياق درامى يؤدى وظيفة درامية محددة ، بأن يقدم صراعا حقيقيا لا صراعا وهميا لا وجود له الا على السطح ، وفى هذه الحالة يخرج من دائرة الحقيقة أو الخيال ليدخل ميدان الابداع الفنى الصرف ) (٨) .

والحوار الشعرى الجيد لابد أن يكشف لنا عن الشخصيات المتصارعة بوضوح ، وأن يوظف الكلمات والايقاع ببراعة وحرص ، حتى يحقق النجاح فى تحريك خيال المتلقى ( فيستخدم الشعر كما تستخدم وسائل الاضاءة وهنا يصبح الشعر قضية مسلما بها ، باعتباره أداة أخرى لاضفاء مزيد من القوة على المسرحية وحينئذ لن نجد فى الشعر المسرحى غرابة ) (٩) .

فليست المسرحية الشعرية مسرحية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر ولو كان الأمر هكذا لتساءلنا لماذا نكتب شعرا ما يمكن أن نكتبه نثراً ؟!!!

---

(٨) انظر ، عبد العزيز حمودة ـ ص ١١٢ ، ١٦٣ .
(٩) وولتر كير ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٠ .

# الفصـــل الخامس

## عنصر القص ( الحكاية )

## عنصر القص ( الحكاية )

لقد تأثر الشرقاوى ، مثل كتابنا الذين تلوا شوقى ، بما شاع فى المسرح العربى عامة ، وفى مسرح شوقى خاصة من « غناء » و « سرد » ، ولقد أوضحنا ذلك فى الجزء السابق من الدراسة ..

وفى هذا الجزء أتحدث عن عنصر « الحكاية » أو « القص » ، كعنصر ثالث أساسى شكل بنية المسرحية لدى شوقى، ثم امتد حتى مسرح الشرقاوى ، ومما يفسر الكثير من القضايا المتعلقة بدراسة مسرحنـا العربى ؛ بما فية مسرح الشرقاوى أنه ( الى مسرح الحكاية أقرب منه أن يكون مسرحا يسير على الأصول الغربية لفن المسرح ، وأنه يمكن القول بأن المسرح لم يتخلص من الحكاية ، ولا يستثنى من ذلك عمل مسرحى واحد ) (١٠) .

كما أن ( ما نسميه مسرحا مصريا هو مسرحة قصصية ، ويجب النظر الى الأعمال المسرحية المصرية من هذه الزاوية سواء أنالت اعجابا أم لم تنله ) (١١) .

واذا طبقنا هذه المقولة على ما فعل الشرقاوى فى مسرحياته، سنجد أنه قام بعملية انتخاب للقصة التى اختارها لكل مسرحيـاته ثم قـام بمسرحتها ، وربما أضاف موقفا ، أو أكثر من بين التراث المحيط بعـالم القصة ، وقد استمد قصصه من أكثر من مصدر ، فكانت أحيانا من واقع وطنه العربى ؛ وأحيانا أخرى من كتب التـاريخ أو من الأدب الشعبى ..

---

(١٠) أحمد شمس الدين الحجاجى ـ الأسطورة فى الأدب العربى ـ كتاب الهلال ـ أغسطس ـ سنة ١٩٨٣ ـ ص ١٤٨ .

(١١) المرجع السابق نفسه ـ ص ٢٠٢ .

« **القصة** » **فى** مسرحية « **مأساة جميلة** » : التى نشرت عام ١٩٦٢ ٠

اختارها من واقع الوطن العربى ، ومقاومة الجزائر لقوى الاحتلال ، فحكى قصة جماعة مناضلة تضم شخصيات تمثل فصائل مختلفة من شعب الجزائر ، وتبرز شخصية « جميلة » الطالبة المناضلة ، كما تتضمن القصة محورا عاطفيا بين جميلة » وزميلها فى النضال « جاسر » وقد رصد الشرقاوى المدينة بخرائبها ، ودورها ، وشوارعها ، ومقاهيها ، وأخذ يقص أحداثا كثيرة غير هامة ، بطريقة روائية أدت الى الاطالة التى دفعت المخرج الى « حذف » بعض مشاهدها فى العرض المسرحى كمشـهـد « سيمون » ، ومشهد ( المحاكمة ) ، ولم يشعر المتلقى أن شيئا قد حذف من بنية المسرحية ٠

و « **قصة** » مسرحية « **الفتى مهران** » تحكى عن جماعة مناضـلة يقودها « مهران » للثورة ضد الأمير ورجاله ، وجنوده الذين يستغلونهم ويفرضون السلطة بالبطش ، والسجن ، وتتخلل القصة خيوط من القصص العاطفية ، بين أبطالها ، وقد استمد الشرقاوى القصة من التاريخ ، الذى روى عن قصة ارسال أحد السلاطين الجراكسة فى القرن الخامس عشر جيشا مصريا للقتال فى السند ، لاسترداد ســوق التوابل من تجار البرتغـال ، وما أبداه فتى الفتيان ، وجماعة الفتوة الذين كانوا ينتمون للشعب من المعارضة ، ومجابهتهم أمير الجيزة الذى كان هو وكيل السلطان ، والمتصرف فى أمور الناس والمستغل لأرزاقهم ٠

وقد اتضحت « **النزعة الروائية** » فى بنية المسرحية اذ تتبع الشرقاوى الفتيان فى السهل ، والجبل ، فى القرية ، والمدينة ، وراقب هواجسهم ونزعاتهم ، وأفعالهم ، وتحركاتهم ، ولم يهتم بتكثيف الأحداث مما جعل السرد الروائى والتتابع ، يغلبان عليها ، وذلك بدلا من الصراع والقتال ، والقصة مليئة بالتعليق على الحوادث التى تقع خارجها ، وهذا معنـاه أن تتحول معظم شخصيات المسرحية الى رواة ومعلقين لا شخصيات مسرحية ، وقد اضطر مخرج المسرحية الى حذف الكثير من المشاهد التى أتت فى المسرحية المنشورة ، من العرض المسرحى ، فى محاولة للتخلص من بعض التفصيلات الروائية الزائدة ، التى تضعف البناء الدرامى ، وتقلل من فنيته ٠

و « **قصة** » مسرحية « **وطنى عكا** » تحكى عن المقاومة الفلسطينية فى غزة قبل نكسة ١٩٦٧ ، وما بعدها ، والمشكلات التى نجمت عنها ، وتصور نضال شعب فلسطين ضد المحتلين ، وتدور حوادثها فى أماكنها الطبيعية وأزمنتها الحقيقية ، وقد جاءت كلها فى صيغة تسجيلية مباشرة ،

تتحدث عن تفصيلات كثيرة واستطرادات فى وصف الحياة السياسية بعد حزيران ١٩٦٧ وأثناءها ، ونشأة حركة المقاومة الفلسطينية وصور النضال ، والعمليات داخل الأرض المحتلة ٠

وتشرح فى اسهاب وروح قصصية علاقات جانبية مثل علاقة الحب بين صحفية وأحد المقاومين ، وتنتهى بمصرع ثلاثة ، وبقاء الفدائى حيا ليواصل النضال ٠

و «**قصة**» مسرحية صلاح الدين «**النسر الأحمر**» أقامها الشرقاوى على قصص حروب صلاح الدين ، ودعوته للسلام مستغلا الاطار التاريخى الذى كان متناسبا مع ظروف حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، ووظف الأحداث والشخصيات التاريخية لالقاء الضوء على الأحداث المعاصرة ، فى كثير من التفصيل ، والسرد ، والغناء ٠

و « **قصة** » مسرحية « **عرابى زعيم الفلاحين** » وظف فيها كفاح عرابى ، مهتما بكل مادار من أحداث ومواقف ، بطريقة قصصية روائية ، يغلب عليها عنصر القص ولا تلتفت الى مقتضيات الدراما ٠

و «**قصة**» مسرحية «**ثأر الله**» تحكى عن قصة استشهاد «الحسين ابن على » بالتفصيل ، منذ واقعة رفضه اعطاء البيعة ليزيد بن معاوية عام ٦٠ هجرية ، وحتى استشهاده فى « كربلاء » وهو متجه الى الكوفة تلبية لمكاتبات وصلت اليه من أهلها ، تدعوه لانقاذهم من « يزيد » ومن عماله ، وتؤيد مبايعتهم له ٠

فى الجزء الأول « **الحسين ثائرا** » قدم القصة منذ خروجه حتى استشهاده فى « ثلاثة عشر » منظراً .

وفى الجزء الثانى « **الحسين شهيدا** » أكمل سرد حكاية استشهاده وكانت حافلة بالتفاصيل والشخصيات التى تتفق غالبا مع ما ورد فى المراجع القديمة ، والحديثة ، لكنه قدم حكاية بطولة الحسين واستشهاده فى اسراف ، وتفصيل ومساجلات ، ومشاهد كثيرة ، واضافات وشخصيات عديدة فى حين يحتاج المسرح الى التركيز الدرامى ، والاقتصار على ما يمكن أن يدفع الحدث الرئيسى الى الأمام ٠

# الفصل السادس

# التضمين

## التضــمين

و « **التضمين** » فى مسرح الشرقاوى ظاهرة واضحة فى الحوار :

يلجأ الشرقاوى أحيانا فى المواقف « الغنائية » ، « الخطابية » الى تقوية لغته واكسابها دلالات ثرية ، باستخدام البيان القرآنى بما يمكن ان يكون أيات كاملة من سورة يبدو ذلك فى مسرحية « **مأساة جميلة** » حين يقول « جاسر » ( اثر مذبحة القصبة ) كلمات من « سورة التكوير » التى اولها ( اذا الشمس كورت ) :

( ان أعراض النســاء انتهكت ··· ان هامات الرجال امتهنت

والذى يملأ القلب بنور الكبرياء ... كله أضحى رغاما فى الرغام

المعانى كلها قد دمرت ... فكانى بجبال سحرت

وكانى بجحيم سعرت ··· والنجوم انكدرت

··· والسماء انكشطت ) (١) ·

و « **التضمين** » من القرآن الكريم فى « **الفتى مهران** » ، يوجد فى مواقف كثيرة :

كما ان « **التضمين** » من القرآن والحديث ·· يشيع فى أحــاديث « **الحسين** » **فى** ( مسرحية ثار الله ) بجزءيها ، والأمثلة كثيرة على ذلك(٤)·

ولا يقتصر هذا « **التضمين** » على أحاديث الحسين وانما نجد بقية الشخصيات فى المسرحية بجزءيها يضمنون أحاديثهم القرآن الــكريم والحديث الشريف .

---

(١) المسرحية « مأساة جميلة » ـ ص ١١٤ ، ١١٧ ·

(٤) انظر صفحات عديدة على امتداد جزاى مسرحية : ثار الله ·

اما عن « **التضمين** » من « **الشعر** » فقد فعل الشرقاوى فى بعض المواقف بالحوار ، مثلما فعل شوقى وأباظة، بتضمين الحوار المسرحى من أشعارهما ، أو أشعار غيرهما ، فضمن بعض شعر العرب فى حواره فمثلا : « بعد مقتل الحسين » وقفت « **زينب** » أمام « **يزيد** » محتدة تقول :

( قسما بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقم ) ٠

فأجاب « **يزيد** » بأبيات مضمنة متشفيا : « شفيت منك النفس يا حسين »

وحين صرخت « **زينب** » فيه : « يا للشقى الفاجر الملعون »
كان مشغولا بتذكر أبيات ملائمة لشعوره فقال :
( ليت أشياخى ببدر شهدوا
لعبت هاشم بالملك فلا ٠٠٠ خبر جاء ولا وحى نزل
قد عدلنا ميل بدر فاعتدل ... قد أخذنا الثأر منكم يا حسين )(٥).
وقد عبرت الأبيات المضمنة عن شعور « يزيد » بالنصر والتشفى.

وحين قتل شعر الحسين : أتى به الشرقاوى ليردد الأبيات القديمة المنسوبة له معبرا عن شعوره بالانتصار

( املأ ركابى فضة وذهبا
انى ذبحت السيد المهذبا
قتلت خير الناس اما وأبا ) (٦) ٠

**تضمين المواقف :**

وقد « **ضمن** » الشرقاوى أحيانا بعض المواقف فى مسرحياته ، فمثلا ضمن مسرحية « **الحسين** » موقف زياد من أهل البصرة ، وخطبته البتراء حين جاء بها شعراء على لسان ابن زياد وهو يخاطب أهل الكوفة ، ويستهلها بقوله :

( يا أهل الكوفة ، اما بعد ، فانى ابصر لى فيكم والله رءوسا تستحصد ٠

لى فيكم صرعى لكنى لا أضربكم حتى أعذر ) (٧) ٠٠ ويستمر فى خطابه الطويل قائلا :

---

(٥) المسرحية « الحسين شهيدا » ـ ص ١٦١ ٠
(٦) المسرحية « الحسين شهيدا » ـ ص ١٦٥ ٠
(٧) المسرحية « الحسين ثائرا » ـ ص ١٥٨ ٠

(واليكم نصحى فليسمعه العاقل منكم ويفكر ·
المقبل مأخوذ بالمدبر ، ومطيعكم بالعاصى ·
وصحيحكم بالمعتل ، والدانى منكم بالقاصى
جاملناكم فطغيتم واستأمناكم فغدرتم ) (٨) ·

وقد جاءت هذه الأقوال ، فى خطبة زياد البتراء التى جاء فيها : ( وايم الله ان لى فيكم لصرعى كثيرة ·· فاياى ودلج الليل فانى لا أوتى بمدلج الا سفكت دمه .. ، وانى اقسم بالله لآخذن الولى بالولى والمقيم بالظاعن ، والمقبل بالمدبر ، والمطيع بالعاصى ، والصحيح منكم فى نفسه بالسقيم ) ، ويتكرر « **التضمين** » **فى قوله** « ابن زياد » بخطابه الطويل فيقول :

( من ينبش عن سرى منكم يدفن حيا
من نقب عن خبرى منكم نقبت الشرطة عن قلبه ) (٩) ·

يذكرنا بخطبة زياد حين قال : ( ومن نقب على أحد بيتنا نقبنا على قلبه ، ومن نبش قبرا دفناه حيا فيه )

ولم يضمن الشرقاوى فى مسرحياته بعض المعانى من خطبة زياد ، وبعض الألفاظ فحسب ، بل انه ضمنها حادثة ، او موقفا كاملا استعاره وهو موقف « زياد بن ابى سفيان » امام اهل البصرة ، ونقله الى موقف « ابن زياد » امام اهل الكوفة فى المسرحية ، كتب الشرقاوى هذا الحوار :

( **شـاب** : انما قولك هذا حكم والله حكمه
**ابن زياد** : ليس لى شىء من الحكمة او فصل الخطاب

انما ذاك نبى الله داود فحسب

اسجنوا هذا الغبى ·· » (١٠) ·

وفى اطار « **تضمين** » الموقف ، ما جاء فى مشهد « **زينب** » وهى تصيح وتصرخ فى قصيدة طويلة حزينة ، مصورة فساد العـالم كله ، وخرابه ، وقد تأثر الشرقاوى بالجو الدرامى، والتصوير الشعرى ،الذى عبر به ( ت·س اليوت ) فى مسرحيته ( جريمة قتل فى الكاتدرائية ) ·

وقصيدة « **زينب** » فى المسرحية تستغرق عدة صفحات أجتزىء منها قولها :

---

(٨) نفس المسرحية ــ ص ١٥٩ ــ ١٦٠ ·
(٩) نفس المسرحية ــ ص ١٦٨ ·
(١٠) نفس المسرحية ــ ص ١٦٨ ــ ١٦٩ ·

( هى ذى السماء غدت دما ، والأرض تصبغها الدماء ··
ماء الفرات غدا دما ، الرمل أصبح كله قطرات دم ·

لن تجلسوا لصغاركم ونسائكم ، الا وسال دم الشـهيد أمامـكم ووراءكم ·

جدران دوركم دماء ·· ، أركان مسجدكم دماء ·
ياللدماء فى كل أرض أو سماء ، لن تبصروا غير الدماء ) (١١) ·

وفى مسرحية « **مقتل فى الكاتدرائية** » قصيدة تطلقها « **الجوقة** » حين يموت « توماس بيكيت » رئيس أساقفة «كانتربرى » مطعونا بحراب أصدقاء الملك ترد هذه القصيدة المأسـاوية : ( نقوا الهواء ، طهـروا السماء اغسلوا الريح ، خذوا حجـرا عن حجـر واغسـلاهما الأرض فاسدة ، الماء فاسد ، نحن ووحوشنا قد تنجسنا بالدم سيل من الدم أعمى عينى ·· ، آه بعيدا فى الماضى ·· وأنا أتجول فى أرض من الأغصان المجدبة اذا كسرتها سال دمها ، وأنا أتجول فى أرض من الحجارة الناشفة اذا مسستها سال دمها .. هل استطيع أن أنظر ثانية الى النهار وأشيائه المألوفة وأن أراها جميعا ملطخة بالدم ، خلال خمار من الدم المتساقط ·· لسنا وحدنا الذين تلوثنا ، ليس البيت ولا المدينة وحدها بل العالم كله قد فسد ) ·

هذه النبرة الحزينة ، وهذا التصوير الدقيق لفساد العالم كله بعض مصرع « بيكييت » ألقى ظلاله على قصيدة الشرقاوى ، بالألفـاظ ، وبتصوير الانسان وما يحيط به من طوفان دم .

## ★ تمثال الحرية :

لم أتحدث فى دراستى لمسرحيات الشرقاوى تفصيلا عن « تمثال الحرية » التى نشرت الطبعة الأولى منها دار التعاون عام ١٩٦٧ .

وقد وضع الشرقاوى عنوانا لها « **تمثال الحرية** » مسرحية شعرية خيالية فى فصل واحد ، وقد مثلها المسرح القومى العراقى فى بغـداد ، ومثلتها بعض فرق المحافظات فى مصر سنة ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ .

وقد أردت أن أشير اليها فحسب ، لكونها لا تعبر عن أية سمة من سمات الدراما فلا شخصيات محددة ، لها سمات معينة وانما يتـداول الحوار بها ( التمثال — امرأة — الأم — الابن — كاهن— زنجى — عامل—

---

(١١) مسرحية « الحسين شهيدا » — ص ١٤٤ ، ١٤٥ ·

رجل ـ لاجئة ـ شيخ فلسطين ـ قسيس عربى ـ شاب أمريكى ـ فتاة افريقية ـ رجال أمن ـ أول ـ ثان ـ ثالث ـ رابع ... الخ ) (١٢) .

اما لغة الحوار بها فقد وظف الشرقاوى ايقاع شعر التفعيلة لكن تجسد بها كل الظواهر التى تحدثت عنها فى مسرحياته سابقا بصورة اكبر . الخطابية ، السرد ، الغنائية ، النثرية ، ومثالا على ذلك ما تقوله الأم المصرية :

( يا تمثال الحرية ... ، أمامك أم مصرية .
أم تحترم الكلمات ... ، وتصدق أن الجرح قصاص .
لا تعرف شيئا فى الدنيا الا حب جميع الناس .
لا تعرف حتى فك الخط .
لا تعرف الا رى الغيط ... ، وزرع الأمن وجنى الحب .
لكنك قد أرسلت اليها ... ، من روع منها أمن السرب .
زرعت البغى اذن فلتحصد من بغيك ثمرات السخط . ) (١٣)

ان « **تمثال الحرية** » مجرد حوار خيالى بين تمثال الحرية والناس وتصلح أن تقدم فقط على المسارح المدرسية ، لأنها لا تتمتع بما يؤهلها أن تضم الى المسرح الشعرى .

لا شك ان الشرقاوى مارس جهادا فنيا كبيراً لصياغة أبنيته المسرحية ولم يقتصر جهاده مع الموضوع ، ولا مع الشعر وحده بل كان ايضا مع أحمد شوقى ، وعزيز اباظة ، وشيكسبير ، واليوت وكان الشعر التفعيلى ( الحر ) هو الجديد فى مسرحه . لكنه لم يستطع الفكاك من اسر شوقى ، فشاعت فى مسرحه نفس الظواهر التى شاعت لدى شوقى ، السرد ، والمسرحة القصصية واتسقت غنائية الشعر التفعيلى لديه مع البناء الروائى الذى كان شغوفا به ككاتب روائى يتمتع بالمقدرة على ( القص ) .

اننا فى دراستنا لمسرحه لا نستطيع اغفال شبكة متشعبة كبيرة ومتلاحمة من العلاقات الفنية والفكرية والاجتماعية تركت آثارها فى أبنية مسرحياته ، وحكمت موضوعاتها هذه الشبكة من العلاقات الجوهرية التى تتمثل فى تراث الشرقاوى العام ( الشعر العربى ، المسرح الشعرى العربى السابق عليه ، المسرح الشعرى العالمى ) ، ثم تراثه الخاص

---

(١٢) انظر المسرحية .

(١٣) « تمثال الحرية وقصائد منسية » ـ مؤلفات الشرقاوى (٥) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سنة ١٩٨٨ ـ ص ٢٧ .

( الشاعر التفعيلى ـ كاتب الرواية ـ كاتب القصة القصيرة ) هذا من ناحية : ثم من ناحية أخرى عصره : وقضايا وطنه ، وأمته ، وعالمه ٠

وقد واجه الشرقاوى المشكلات الكبيرة التى طرحتها عليه هذه الشبكة من العلاقات ، فجاءت النتيجة على الصورة التى قدمتها هذه الدراسة ... وكانت مسرحياته أكثر اتصالا بالذوق العربى من حيث الغناء ، والسرد ؛ والقص فهى وحدة واحدة تمثل جزءا من البناء المسرحى الشعرى لدى شوقى كما تمثل تراث المسرح العربى وواقعه ، وقد تحرك فى مسرحياته فى أمكنة كثيرة ، وفى أزمنة كثيرة أيضا ، واستطرد ، وأفاض فى الغناء ، والسرد، والقص ، بصورة أخلت بأبنيته المسرحية من الناحية الدرامية حتى بدت وكأنها مجرد « مسرحة قصصية » أى كتابة للقصة فى صورة حوارية ، لا تتوفر بها سمات البنية الدرامية ، فتفصيلات الحكاية تهتم بالكشف عن المواقف الكثيرة فى بطء يفتقد الحركة ولا يدفع الأحداث ، فلا تتطور ، لكن الحكاية تستمر فى تفصيل يصرف المتلقى عن الحدث الرئيسى ٠

وتنتهى كل مسرحية كما هو معروف عن هذا اللون الذى يعتمد على القص بنهاية تامة حتى لا يصبح هناك شىء يحكى ، فتأخذ الأحداث الزائدة فى تكملة بقية الحكاية ٠

ولا يتوفر التكثيف المسرحى للأحداث ، وانما ترتبط بالسرد الحكائى ٠

والترهل فى البناء المسرحى واضح فى كل مسرحيات الشرقاوى ، وطبيعى أن يحدث ذلك لازدحامها بالأحداث ، والشخصيات ، وحوارها الذى تسيطر عليه المونولوجات الغنائية، والاسترسال فى القول فى المواقف جميعها ، دون مبرر، ودون تكثيف كما يشيع به السرد، والقص، بصورة سلبية لا تتناسب مع الحوار المسرحى الجديد ، ووجود أى من هـذه الظواهر بصورة محدودة ، وفى اطار فنى محكم يمكن أن يكون مقبولا ، لكن ذلك يتطلب الشاعر المسرحى المتمكن ( لكى يحافظ على الاطار الذى يستهوى الجمهور من غناء ، وسرد ، وقص ، بشعرى حتى يستطيع ان يحرك مشاعرهم ) (١٤) ٠

لكن الشعر فى مسرحيات الشرقاوى وقف فى وجه الدراما ويمكن أن نجمل أسباب ضعف البنية المسرحية فى مسرح الشرقاوى الى تلك العيوب التى ظهرت بوضوح من خلال العرض التفصيلى السابق فى هذه الدراسة وهى :

---

(١٤) أحمد شمس الدين الحجاجى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢ ٠

★ شيوع المونولوجات الغنائية لا الديالوجات ، «والمونولوج » حديث فردى ، أما « الديالوج » فهو الحوار الذى يصور الصراع ويجسده ، ويدفع الحدث ويطوره ٠

★ التعليق على الحوادث التى تقع خارج المسرحية مما جعل معظم الشخصيات « رواة » و « معلقين » فاتسم الحوار بالسرد ٠

★ الشخصيات بمسرحه مسطحة لا عمق فيها وغير مكتملة فنيا ولا تتطور بل تنتهى كما بدأت غالبا ، وذلك لغلبة الغناء والسرد ٠

★ يغلب على مسرحياته السرد الروائىوالتتابع الذى يشبه التتابع التاريخى ، بديلا عن الصراع الحقيقى الفنى وغلبة النزعة الروائية تجعلنا نرى أنها يمكن أن تكتب كروايات لما فيها من سرد واستطراد ، واتساع فى رقعة الحدث بمكانه وزمانه ٠ وذكر للجزئيات والأحـداث الصغيرة الكثيرة ٠

★ شيوع الحكم والأمثال هروبا من الصراع المسرحى والمواقف المسرحية الفنية ٠

★ تشتت المسرحية فى اتجاهات كثيرة متباعدة وعدم احكامها فى وحدة وبنية فنية متماسكة ، وذلك لطرحها أفكار عديدة تتشابك مرة ، وتتباعد أخرى لأن خطة عامة لا تنتظمها ، ولأنها لا تتطور تجاه هدف محدد ٠ ولا تنبع من داخل الحدث ٠

★ كثرة التضمين : والتضمين يعوق تطور الأحداث ، ويسـاعد على الاسترسال والاسهاب الذى أضر بالحركة المسرحية وعطلها ، ولم يفسح المجال للحوار الطبيعى الذى يتطلبه المسرح فانما هو من خصائص المقلدين الذين لا يستطيعون أن يغلقوا مخازن ذكرياتهم ٠

وحقا ان ظواهر الغناء ، والسرد ، والقص ، وجدت أيضا فى المسرح الغربى ، لكن وجودها جاء دائما مرتبطا بضرورة فنية ، وفى حـدود معقولة ٠

كما وجدت فى التراجيديا الاغريقية حتى عدها أرسطو من عناصر تحسينها وربطها بالكلام الممتع بالمسرحية ٠

أما وجود هـذه الظواهر بمسرح الشرقاوى فلم يرتبـط بضرورات فنية ، أو حدود معقولة ، حيث غلبت « الحكاية » على بنية الحدث ، وجاءت المسرحية وكأنها محاولة لمسرحية اختلط فيهـا الغنـاء بالسرد بالقص ٠

وسيطرت عليها روح الشاعر الغنائى ، المتأثرة بملكة الكاتب الروائى وكان لابد أن يتم التوافق داخل المؤلف بين الشاعر والروائى والفنان الدرامى ، أى بين قدرات الشاعر وامكانات الدراما ، حتى يتحقق الشعر المسرحى الجيد ·

لقد وظف الشرقاوى الشعر فى مسرحه ليقوم بفوائد الاعـلام ، أو التعليم ، أو التحريض واستخدامه كأداة ، فهو يقرأ لمنفعيته ، ولا يقرأ لشعريته وجماليته ، ومن هنا لا يعد مسرحه الشعرى من الناحية الفنية شعرا مسرحيا بالمعنى الحقيقى ، وانما هو نصوص حوارية على صياغة المسرحية ، تعالج موضوعات سياسية وتنتهى حينما تنتهى وظيفتها .

ان ما قدمته هذه الدراسة يؤكد أن مسرح الشرقاوى هو شـعر مسرحى وظيفى ، يستمد قيمته من انتمائه الى الأحداث السياسية التى صورها ، والأبطال الوطنيين الذين تحدث عنهم ، ولا يستمد قيمته من انتمائه الى الشعر الدرامى الجميل وتوظيف الشعر بهذه الصورة التى حفلت بالغناء والسرد والقص واللغة العادية ، جرد الشعر من هويته ، وحوله الى أداة تزيين ، يغلب عليها الموضوع ، فيحيلها الى نثر عادى .

# الباب الثالث

## القصة القصيرة

كتب الشرقاوى قصصا قصيرة ، نشرتها الصحف والمجلات بين عامى « ١٩٤٣ ، ١٩٥٦ » ، وقد ضمت هذه القصص مجموعتان :

المجموعة الأولى : نشرت تحت عنوان **((أرض المعركة))** عام ١٩٥٢ ، وقد تضمنت القصص التى نشرت بين عامى « ١٩٤٩ ، ١٩٥٢ » ، واتخذت عنوانا لها ، هو عنوان احدى قصصها ، وعدد قصصها « عشرون » هى :

اول دستور ، البندقية ، البحث عن عزاء الفأس ، ليلة الزفاف ، عندما تسود السكينة ، شعاع الفجر ، فى الأغلال ، بلا أجر ، حدث ذات ليلة ، الخدعة ، مصر للمصريين ، الرأس الثانى ، دخول الظافرين ، أرض المعركة ، خمسة قناطير من السمن ، فى الصيف صادو الحمام ، قرية مؤمنة ، تاج الشوك ، المرة القادمة ·

وعناوين قصص المجموعة تومىء الى مضامين تتناسب مع المعـارك والنضال ، وتشير الى المناخ العام الذى يغلب عليها ( فبعض الكتاب يحرصون على أن يكون العنوان « للتسويق » ، فى حين يضعه آخرون « للتشويق » ، بينما تذهب جماعة أخرى الى أن يحمل العنوان الهدف من القصة ، أو فكرتها المحورية ··· ) (١) ·

والشرقاوى كان من تلك الجماعة الأخيرة ، فقد اهتم بأن تحمل عناوين قصصه ، الهدف منها ، أو فكرتها المحورية ·

ويمكننا تقسيم هذه المجموعة الى ثلاثة أقسام :

**أولها :** يصور كفاح الشعب المصرى ، ضد الحمـلة الفرنسـية · وهى خمس قصص : البندقية ، البحث عن عزاء ، عندما تسود السكينة ، فى الأغلال ، بلا أجر ·

---

(١) سيد حامد النساج ــ فصول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ العدد الرابع ــ يوليو ــ أغسطس ــ سبتمبر ــ سنة ١٩٨٢ ــ ص ١١٧ ·

**وثانيها :** يصور مظالم المماليك والأتراك وتعدياتهم على الشعب فى ثمان قصص : أول دستور ، ليلة الزفاف ، شعاع الفجر ، ذات ليلة ، الخدعة ، مصر للمصريين ، الرأس الثانى ، المرة القادمة .

**وثالثها :** يتناول كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال الانجليزى فى ست قصص : الفأس ، دخول الظافرين ، أرض المعركة ، خمسة قناطير من السمن ، فى الصيف صدوا الحمام ، قرية مؤمنة .

**المجموعة الثانية :**

« **احــلام صغــيرة** » نشرت عــام ١٩٥٤ ، فى كتب للجميــع « العدد ١٠٠ » وتضمنت قصصا نشرت بين عامى « ١٩٤٣ ، ١٩٥٦ » وهى : أحلام صغيرة ، لحظة المعجزة . الدرس الأول ، طالبة ، العقرب ، تجربة الخادم ، أيام الرعب ، بركة الفيل ، فى المطر ...

وأخيرا جمعت « **ارض المعركة** » و « **أحلام صغيرة** » ضمن الأعمال الكاملة لمؤلفات الشرقاوى ونشرت طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٨ م .

★ وقد استلهم الشرقاوى موضوعات قصص المجموعــة الأولى « **أرض المعركة** » من تاريخ مصر فى كفاحها، ومقاومة شعبها للمحتل على مر العصور وعبر عن رأيه فيها ، وفى مقدمته لها ، التى أهدى فيها قصصها الى « **أرض المعركة ... والمأساة ... والأمل ...** » وقال : انها مجموعة صور من كفاحنا الشعبى ، وهى ليست قصصا بالمعنى الفنى ، وليست تاريخا بالمعنى العلمى ، ولكنها صور استقراتهــا من التاريخ ، ومن حكايات الناس فى قريتى لم أضف لها شيئا ، ولم اعمل خيالا ، فكل ما فيها يعتمد على واقع تاريخى صحيح ، انها تصوير لبطولة شعبنا عبر الأجيال فى تاريخه ، وتصوير لملامح من المقاومة الشجاعة برجاله ، ونسائه ، وحتى أطفاله ، بمثقفيه، وعماله، وتجاره ،وفلاحيه، وشيوخه، ورجال الدين فيه ) (٢) .

وهذه المقدمة التى كتبها الشرقاوى ، للمجموعة ، تشير الى معرفته بالأسس الفنية التى تحكم بنية القصة القصيرة ، ورغبته أن تكون هذه المجموعة « مجرد صور من كفاحنا الشعبى » وأنه لم يخضعها للمعنى الفنى تماما ، كما لم يخضعها للمعنى العلمى ، وان كان ذلك لا يمنع أن نطلق عليها كلمة قصة ، باعتبار أن ( القصة هى كل فن قولى درامى أى

---

(٢) عبد الرحمن الشرقاوى ــ المجموعة (١) من مؤلفاته ( أرض المعركة ــ احلام صغيرة ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ عام ١٩٧٨ ــ ص ٩ .

يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع ، يحتمل أن يقع ، بحيث يهب للمتلقى فى النهاية متعة جمالية بغض النظر عن وجود أو عدم وجود منفعة مباشرة بمعنى أننا لا نستبعد من العمل القصصى ما يكون للمتعة الجمالية الخالصة ، كما لا نستبعد ما يكون فى ثناياه هدف أخـــلاقى أو عقائدى على شرط ان يكون تلميحا لا تصريحا وتصويراً لا تقريراً )(٣).

أما وقد وصف الشرقاوى مجموعة قصص أرض المعركة بأنها صور ، فنحن نعرف أن الصورة كعمل قصصى ( تمس منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التى تمسها القصة القصيرة ، فالقصة القصيرة تمس منطقة « التأثير » وهى منطقة يلتقى فيها التفكير بالانفعـــال على مستوى واحد تقريبا ، فى حين أن الصورة ما تزال قريبة من منطقة « الملاحظة » التى يمكن ان تكون بداية لاثارة التفكير أو الانفعال ، والصورة اذاً عمل أدبى أولى ، بمعنى أنه قليل الاستيعاب ، قليل التعقيد ، فى الوقت نفسه ، فهو قليل التعقيد اذا قورن بالقصة القصيرة ، لأنه لا يدفع بالانسان فى غمار الحدث ، أو على الأصح لا يشهدنـــا ذلك لأن « الصـــورة » لا تخـــلو من أحداث ، ولكنها أحداث تروى أو توصف ، ولا تمثل ) (٤) .

ويمكن أن تتضمن القصة صورة ، أو عدة صور لكنها تقوم على مجرد الملاحظة والتسجيل وقص الوقائع ، دون محاولة تفسير الواقع دون محاولة تفسير الواقع ، أو احداث انطباع واحد محدد لدى القارىء ، وهى تقصد أهدافها بوضوح ، وتحصر اهتمامها فى توجيه فكر القارىء ، وتوظيف أخبار وقصص التاريخ لتحقيق ذلك كما فعل تورجنيف فى ( صور صياد ) وطه حسين فى « المعذبون فى الأرض » ( التى فتحت سبيلا جديدا واسعا وممتدا للقصة القصيرة ، باعتبارها تعبر عن الشـــعب المغمـــور ، وقـــد أصبحت كلمة الشـــعب هنا تعنى كلمة الشعب كله فعـــلا ... ) (٥) .

ان قالب الصورة هو القالب الذى يعرض القصة والشخصيات من خلال الملاحظة ، والتسجيل ، ولا يتعدى ذلك الى طور الانطباع المحـــدد ولا يحقق ما عرفناه عن القصة القصيرة بمفهومها الفنى الحديث والتى هى ( ذلك النوع من الكتابة الفنية الذى يتأثر أكثر ما يتأثر بالأحداث

---

(٣) يوسف الشارونى ـ القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ـ كتاب الهلال ـ دار الهلال سلسلة ثقافية شهرية ع ٣١٦ ـ ابريل ١٩٧٧ ـ ص ٧ ، ٨ .

(٤) شكرى محمد عياد ـ القصة القصيرة فى مصر دراسة فى تأصيل فن أدبى ط ٢ ـ دار المعرفة ـ سنة ١٩٧٩ ـ ص ٦٥ .

(٥) شكرى محمد عياد ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٨

اليومية فى المجتمع اذ تلتقط لحظة من اللحظات العـابرة فى حياتنـا وتعمقها ، تم تسير بها فى مجرى واحد ينتهى باستكشاف معانيها والقاء الضوء على مغزاها ) (٦) ٠

وأهم ما يميز القصة القصيرة هو وحدة الانطباع ، ذلك ان ( المؤلف يبدأ بتخيل وبعناية دقيقة ، تأثيرا واحدا متميزا بنفسه ، يريد أن يعبر عنه ، وبعد ذلك يفكر فى الطريقة القصصية الملائمة التى يصل بها الى ذلك وأصبح هذا التأثير الواحد ، والاقتصاد فى وسيلة التعبير ينتشر ، ويجد قبولا واسعا حتى فى الآونة الأخيرة ) (٧) ٠

وعموما فان شكل الصورة كثيرا ما يقترب من شكـل القصـة القصيرة ، ،ربما اختلف النقاد حول تسمية قطعة أدبية معينه صورة ، أو قصة قصيرة ، فان الموضوع نفسه ، ونظرة الكاتب اليه لا يلزم أن يظلا فى دائرة الملاحظة الصرفة ، ولا أن يتبلورا فى شكل انطباع كامل ، بل يمكن أن يبقيا فى مكان وسط بينهما .

وستوضح هذه الدراسة أهم الظواهر الفنية فى قصص الشرقاوى القصيرة وموقع كل من مجموعة « أرض المعركة » ، ومجموعة « أحلام صغيرة » فى رحلة تطور هذا اللون الأدبى من انتاج الشرقاوى .

ونسلم بداية أن القصة فى مجموعة ارض المعركة تروى اخبارا ( لكن لا يمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة قصيرة بمفهومها الفنى الحديث فلكى يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر خصائص اهمها :

أن يكون له أثر كلى ، بمعنى الا يكون الخبر فيها منفصلا عن الآخر بل يرتبط كل خبر بالآخر ، فالخبر الذى ترويه القصة يجب أن تتصل تفاصيله أو اجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها اثر أو معنى كليا يجب أن يكون للخبر بداية ، ووسـط ، أى أن يصـور ما نسميه « بالحدث » الذى يهتم بتصوير موقف ينمو ويتطور لينتهى الى النقطة التى يكتسب فيها الحدث معناه وهى التى اصطلح بعض ويجد قبولا واسعا حتى فى الآونة الأخيرة ) (٧) .

---

(٦) سيد حامد النساج ــ اتجاهات القصة المصرية القصيرة ــ دار المعارف ــ سنة ١٩٧٨ ــ ص ٢٢ ٠

(٧) ايان رايد ــ ترجمة : منى مؤنس ــ القصة القصيرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ سنة ١٩٩٠ ص ١٠٨ ٠

(٨) رشاد رشدى ــ فن القصة القصيرة ــ مكتبة الأنجلو المصرية ط ٣ ــ سنة ١٩٧٠ ــ ص ٢٩ ٠

* اما مقدمة الشرقاوى لمجموعة « احلام صغيرة » فتؤكد انه طمح أن يقدم من خلالها القصة القصيرة ببنلائها الفنى : ( هذه المجموعة من القصص ، وفيها اول قصة كتبتها سنة ١٩٥٦ ، كلها محاولات للتعبير عن لحظات من العمر ، عن الأفكار ، والانفعالات ، والآمال التى هى الانســـان ) (٩) .

واذا فقد تحول من استلهام موضوعات قصصه من التاريخ الى الاتجاه الى الواقع ، والحياة اليومية والانسان فى مجتمعه .

هذا الاتجاه الذى كان تغيرا دفعت اليه المؤثرات الاجتماعيـــة والسياسية آنذاك ومنها الحـــرب العـــالمية الثانية ، وما تبعهـــا من مشكلات ، كذلك انتشار التعليم والثقافة ، وشيوع مفاهيم الاشتراكية وقد شهدت الفترة من ( ١٩٣٣ ـــ ١٩٦١ ) تغييرا ملحوظا ، وتطورا ظاهرا على الصعيد المحلى، بمثل ما حفلت بعدد من التيارات السياسية والفكرية ، والحركات الاجتماعية ، والتقـــدم العـــلمى على المستوى العالمى ، مما كان له تاثير غير منكور على تطور الفنون والآداب بعامة ، وفن القصة القصيرة بخاصة ، بحيث اصبحت القصـــة القصـــيرة ، الترمومتر الصادق التاثر ، والبالغ الحساسية التى تستطيع أن تسجل الواقع وتصور المجتمـــع ، وعـــلاقات الناس فيه ، وتبرز الجـــوانب الايجابية ، والسلبية فيه وتحلل انسانه الجديد ، واحاسيسه ومشاعره ، ومشكلاته ، وتطلعاته الجديدة واخلاقه ) (١٠) .

لقد اتجه بكل ما فيه من مؤثرات ، وكان الدافع الأساسى لهم ذلك الشعار الذى وضعوه نصب اعينهم وهو : ( ايجاد آداب مصرية بمثابة مرآة تنعكس عليها بيئتنا ) وهناك عوامل اخرى شجعت هذا الاتجاه ، فقد كان ( الأدب العربى يمر بالفعل منذ أواسط الستينيات بمرحلـــة جريئة من التجريب ، تأثر فيها بالظروف العالمية ، والنماذج الأدبية العالمية تاثرا لا يقل ان لم يزد عن تاثره بالظروف المباشرة المحيطـــة به ، ومن المحقق على كل حال أنه كان ينسلخ عن الاشـــكال الادبية السائدة التماسا لتعبير جديد ) (١١) .

ومن العوامل التى شجعت اتجاه الشرقاوى الى الواقع أنه كان واحد من ذلك الجيل من الكتاب الذين ( انتموا الى الطبقات الكادحـــة

---

(١٠) انظر : سيد حامد النساج ـ مرجع سابق ـ ص ٢٠ : ٣٠ .

(١١) شكرى محمد عياد ـ الأدب فى عام متغير ـ الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ـ القاهرة ـ سنة ١٩٧١ ـ ص ١٤٧ .

من شعبهم الفقير ، ولكنهم لم يستطيعــوا ــ للوهــلة الأولى ــ ان يصوروا أزمتهم من خلال الأزمات الطاحنة التى تعانيها الطبقات الدنيا ، كانوا يقراون شيئا كهذا فى الأدب الروسى ، ولــكن انتزاع شخصيات مطحونة من بيئتهم هم ، والتعبير من خلالها عن خصامهم مع المجتمع ، كان يبدو لهم شيئا جد عسير ) (١٢) .

لكنهم ما لبثوا فى ظل الظروف السياسية والاجتماعية التى احاطت بهم ، ان يستلهموا الواقع فى كتاباتهم .

وقبل أن ادرس تفصيليا تطور القصة عند الشرقاوى من خلال عرض الظواهر الفنية فى أبنيته القصصية هناك بعض النقاط الهامة التى اشير اليها :

أولا : قصة « المعجزة » فى مجموعة احلام صغيرة لا تنتمى الى « الصورة القصصية » ولا الى « القصة القصيرة » فهى تلخص قصة « ثورة عرابى » الطويلة ، وتتشعب فيها الأحداث ، ويمتد الزمن ، وتكثر الشخصيات ، وتتعدد الأمكنة بين مصر والسودان التاريخى ، ويرتفع الأسلوب الخطابى ، وارى أنه لخص فى هذه القصة ما قدمه فى روايته المسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » فهى تكاد تكون تكون هيكلا عظيما لهذه الرواية المسرحية فى مجالها ، وصورها الجزئية ، واحداثها ، ونوع شخصياتها ، وبيئتها الزمانية ، والمكانية .

وقد اختصر الشرقاوى الرواية الطويلة وسيطر عليها بحضوره حضورا كاملا ، ثم كتبها فى صورة مسرحية شعرية طويلة بعد ذلك ، مما يؤكد أنها ليست قصة قصيرة بالمعنى الفنى فالشخصيات الكثيرة بها ، لا خصوصية لأى منها ، وكان مضطرا أن يلخص طبيعة كــل منها فى كلمة ، فهو لا يستطيع أن يتركها تحكى ما حدث ، أو يحدث لها على لسانها ، لأنها ستعرض الحكاية ، كما أنه لا يستطيع أن يتركها تفعل وهى كثيرة ، ولم يكن أمامه الا أن يعرض كل تاريخ الشخصية فى القصة ، مما باعد بينها وبين القصة القصــيرة بنسيجهــا الفنى الدقيق .

وقد منح الشرقاوى معظم التركيز على شخصية « الشيخ رجب » ليلقى الضوء على تصورات أهل القرية ومعتقداتهم فيه ، التى جعلتهم يرون أن قدراته مكنته من الالقاء بالباشا فى السجن لأنه اراد أن يهدم مقامه ويبنى مكانه ( اصطبلا ) لخيوله ، وفى القصة حشد من الأحداث

---

(١٢) شكرى محمد عياد القصــة القصيرة فى مصر ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٨ .

الوطنية والمواقف وقد أعدها واخرجها للمسرح « فايز حلاوه » تحت عنوان « الشيخ رجب » وعرض حلقة ذكر كبيرة أدار فيها الحوار بين أهل القرية وأطال المشاهد ، فى خطابيـــة استمدهـــا من أســـلوب الشرقاوى فى القصة .

**ثانيا :** هناك ثلاث قصص نشرت فى المجلات والصحف ، وذكرها « سيد حامد النساج » فى دليل القصة المصرية القصيرة لكنها لم تنشر فى أى من المجموعتين وهى : طلائع الفجر الجديد ، والسبب عنزة ، و « فى السكه » وسأتحدث عن طلائع الفجر الجديد ، وفى السكة .

اما « طلائع الفجر الجديد » فقـــد نشرت تحت عنوان يتصـــدر الصفحة فى مجلة الهلال عام ١٩٥٢ (١٣) هو من « قصص البطولة » وهى من نفس اللون الذى ضمته مجموعة « أرض المعركة » فهى من صور الكفاح الشعبى ، اذ تقدم صورة مشرفة لأحد المواقف الوطنية لواحد من أبطال الكفاح المصرى ضد الانجليز وهو ( محمد فريد ) الزعيم الوطنى المعروف وقد ازدحمت هذه القصة بحشد من الاشارات السياسية ، والتعبيرات الخطابية التى تبعدها كثيرا عن البناء الفنى للقصة القصيرة .

ونقف فى بدايتها على هذه « الصورة » ( توقف السجان أمام باب الغرفة رقم ٤٤ ، ثم سعل وهز سلسلة غليظة فى يـــده بهـــا بعض المفاتيح ، وأدار فى قفل الباب مفتاحا كبيرا منها ، فلما فتح الباب ووجد السجين فى الغرفة ما زال نائما صاح به فى صوت جاف غليظ تفضل يا ( ٤٤ ) لك مقابلة عند سعادة المأمور ) .

واستطرد الشرقاوى فى السرد الذى تتعانق فيه « الحركة » مع « الصوت » لتكوين معالم الصورة « الحركة » المتمثلة فى ( توقف السجان أمام الزنزانه — هز سلسلة المفاتيح — ادارة المفتاح الكبير فى قفل الباب — فتح الباب — رؤية السجين فى نومه — مغادرة الغرفة واغلاق الباب ، حركة قدميه الثقيلتين عائدا — استيقاظ السجين — تطلعه الى الجدران ) .

الصوت المتمثل فى ( سعلة السجان — صوت السلسلة فى يده — صوت المفتاح يدور فى الباب — اخبار السجين بأن له مقابلة — صوت قدمى السجان الغليظين تقرعان أرض الممر عائدا — اختلاط صليل

(١٣) مجلة الهلال — ج ٢ مجلد ٦٠ — فى ١٩٥٢/٢/١ .

المفاتيح المهتزة فى سمع السجين ، مع وقع حذاء السجان فوق أرض الممر الطويل — صلصلة أغلال السجناء وهم يستيقظون ) .

وتتنامى ملامح الصورة : سريان البرد فى جسد السجين تساؤله عن سر هذا الزائر المقبل مع طلوع الشمس ، عودة السجان وفتح الباب ، وتوقف السجان يتأمل السجين وهو يرتدى ثيابه ، تعجبه من معاملته لهذا السجين ، ومخاطبته اياه بطريقة غير التى يتعامل بها مع غيره من السجناء ( ركلا ودفعا فى الظهر ، وضربا ) مع مطالبة التعليمات بأن يكون اكثر شدة من غيره وتبدأ ملامح شخصية السجين تظهر من خلال مونولوج داخلى فى نفس السجان ( ان التعليمات الصارمه لتطالبه بأن يكون اكثر قسوة مع هذا السجين رقم ( ٤٤ ) لكنه لا يدرى لم يشعر دائما كلما رآه وحدثه بشىء من الرهبة الممزوجة بالشفقة وصحيح أن هذا السجين ( ابن باشا ) وانه هو نفسه يحمل لقب ( بك ) ، ولكن هذا ما كان ليدعو الى مثل ما يشعر به نحوه دون بقية السجناء ، بل انه لو ظفر بكل الباشوات والبكوات ، لجعلهم يمسحون أرض السجن ، ولكن هذا البك السجين شىء آخر ولا شك ، ولابد أن تكون له ميزه ما تحببه اليه ، ونكتشف من خلال هذا المونولوج أن هذا السجين صنف آخر غير الطبقة التى ينتسب اليها ، بدليل معاملة السجان له هذه المعاملة الخاصة ، برغم انتمائه الى الفلاحين الذين ( طالما عانوا من الباشوات والبكوات ) .

وتتكشف اخيراً معالم الصورة فنعرف ان السجين هو الزعيم الوطنى « محمد فريد » وان الزائر القادم لزيارته هو « كولس باشا » الذى رسم الشرقاوى صورة جيدة له تمثله كمفاوض انجليزى داهية يحاول بمكر أن يصل الى هدفه ، انه يصيح بالمأمور قائلا :

اهذا يليق بسعادة محمد فريد بك ... الا تعرف انه ربيب قصور ... الا يوجد عندكم كرسى ومنضدة ؟ ثم ما هذا الفراش ؟ لا ... لا ... يجب أن تكون حجرته على الأقل كحجرة نوم أى ضابط من المقيمين بالسجن ، ثم ان له أن يخرج من غرفته متى شاء ، يجب ان تغير هذه الغرفة بخير منها فورا ،ويستمر السرد حتى تنتهى بهذه النهاية حين يرفض فريد بك سياسة الوفاق بين الانجليز وبين الخديوى فيقول له كولس باشا : — اذاً ستقضى الأشهر الستة فى السجن ؟

— أجل وانى لعلى استعداد لأن اقضى العمر كله سجينا فى سبيل مطالب الوطن .

ويكتب فريد رسالته الى الناس انه لن يقبل العفو !!! وبينما كان مستر كولس يمر بالسجان همس فى اذنه شيئا ، فقذف السجان بقطعة الذهب .. وهتف ( يعيش ) محمد فريد ) وتجاوب السجن بالهتاف يعيش محمد فريد .

وهذه الصورةالقصصية رغم مجموعة الخطب الوطنية التى وردت بها على لسان ( محمد فريد ) وذلك الحشد الهائل من الشعارات الوطنية تتميز فى حدود ( الصورة القصصية ) بعدة مميزات أهمها تسجيل بعض مواقف الوطنية المصرية فى مواجهة ما تعرضت له مصر فى عصرها الحديث ، خلال موجات الاحتلال بدءا من الاحتلال التركى ، فالفرنسى ، فالانجليزى ، من مظالم وويلات .

وتتميز هذه « القصة » أولا بالنسبة للشخصيات :

رسم شخصياتها الأساسية الثلاث بدقة « السجان ، فريد ، كولس باشا » .

السجان : استطاع القارىء التعرف على نفسية من خلال حيرته فى تعليل سر معاملته الطيبة لمحمد فريد برغم انتمائه الى طبقة الباشوات ، والبكوات الذين تمتلىء رأسه بآلاف القصص عن طغيانهم فقد بدا السجان مترددا فى معاملته له بين الطيبه التى يجدها تشع من أعماقه عند معاملته السجين والعنف الذى تعود عليه فى معاملة المساجين .

ويبدو هذا واضحا من خلال موقفين :

الأول : ( انتهى السجين من ارتداء ملابسه ، ولكنه بقى واقفا لا يتجه نحو الباب ، وهنا تغلبت على السجان عادته فصرخ فيه قائلا : « اسرع يا اربعة » غير انه لم يتم عبارته ، فسكت وقد اختلج كل بدنه بقشعريرة مباغته كأن كل وتر فى أعصابه يعانى صراعا حادا .. ثم رفع يده بالتحية العسكرية ، وصاح فى صوت عميق النبرات ... تفضل يا سعادة البك ) .

والثانى : صور فيه الشرقاوى نفس السجان وقد دهمه حب مفاجىء جليل ، فقال فى رقة مخلصة — ( ياسعادة البك نحن أولادك ورجالك ، وبدا كأنما يقاوم رغبة هائلة فى أن يعانق السجين الواقف أمامه ) .

**ومحمد فريد** : أوضح الشرقاوى ملامحه الخاصة على ضوء ما عرف عنه من مواقف التضحية والوطنية ، كما أنه نجح فى تصوير

شخصيته من خلال علاقته بالسجان وما ميزهـا من ملامح انسـانية خاصة : ( ابتسم السجين ، وربت على كتف السجان فى تلطف قائلا : كان الله فى عونك يابنى ! لا عليك من تنفيذ ما لديك من التعليمات ) ثم سرح بنظرته الباسمة فى السحابة المنطفئة من عينى السجان .

**كولس باشا :** جسد الشرقاوى من خلال شخصيته ، كل ما عرف عن الانجليز من مكر ، ودهاء ، ومراوغـة ، ومقدرة على ادارة حوارات المفاوضات بحنكة وقدرة سياسية .

و « اللغة » فى هذه القصة تقوم بدورها فقد وظف الحـوار فى تجسيد الشخصيات كما رأينا من العرض السابق .

كما أن السرد يصف ، ويحدد المكان الذى تقع فيه الأحداث فى أسلوب ادبى مؤثر فهو يصف السجن قائلا : ( الممر الطويل الموحش الممتد أمام غرف السجناء ــ جدران الزنزانة القائمة ) وما اروع وصفه للزنزانه : ( كانت مرتفعة السقف اكثر مما ينبغى ... طويلة كسرداب ، وان كانت ضيقة كنعش ) .

وقصة : « فى السكة » التى لم تتضمنها المجموعة ايضا ولكنها نشرت فى جريدة الجمهورية (١٤) : هى ملخص لرواية ( قلوب خالية ) ، ويبدو أن الشرقاوى مطها ، وأطال فى احداثها ومواقفها حتى اصبحت فيما بعد تلك الرواية ، وقد نقل الى الرواية معظم شخصيات قصـة « فى السكة » : الراوى الأم ، الابن الصغير « شكرى » الابنة الشابة « يسريه » ، الكمسارى ، الركاب ، كما نقل كثيراً من عباراتها ، يبدو ذلك واضحا فى الفصل الأول من الرواية ، الذى تدم احداثه الراوى الشاب ، وهذه الفقرة مثال على ما جاء فى الفصل وجاء بنصه فى قصة « فى السكة » : ( وتحركت العربة بعد أن توقفت قليلا على مقربة من بنها ، والكمسارى ما زال يحـكى يوم كان يمشى فى الأوبـرا وراى العسكر الانجليز يعاكسون النساء ويتهجمون عليهم ، بينما ظل غانم ينصت وكأنه اقتنع بأن الكمسارى لا ذنب له فى اخذ القرش الزائد ... واهتزت « يسريه » فجاة تفتش عن اخيها الصغير « شكرى » فوجدته مغروسا وسـط العربـة ، يسمع الحكـاية باهتمام ، فقـامت اليه بعصبية ، وحاولت ان تمد يدها اليه ... وهى تناديه ... ) .

فالقصة القصيرة « فى السكة » تقدم حكاية الأوتوبيس ، والراوى فى طريقه الى قريته ، وهى الهيكل العظمى الذى دارت حوله احداث

---

(١٤) جريدة الجمهورية ع ٥٥٤ ــ فى ١٩٥٥/٦/٢١ .

الرواية ( وهى لا تختلف عن روايـــة « قلـــوب خاليـــة » بأحـــداثها وشخوصها ، وموضوعها والحوار الذى يتفوه به أبطالها ، وكأنه ينهل للفنين من منهل واحد.) (١٥) .

وينطبق على الشرقاوى هنا رأى « جورج ديهامـــل » فى كتابه « دفاع عن الأدب » ( فى أشفاقه على الكتاب الذين يضطرهم عملهم الصحفى ، أو ظروف حياتهم الخاصة الى أن يحصدوا قمحهم عشبا ، فيعالجوا فى صورة أقصوصة صغيرة ، موضوعا يصلح لرواية طويلة ، حتى يسهل عليهم نشرها بسرعة ، وعلى نطاق واسع ، وبذلك يستنفدون الموضوعات ويستمر نزيفهم المضنى ، ولا يستطيعون أن يصبروا على الموضوع حتى ينضج ، ويتشـــقق ، ويؤتى ثماره ، ويكتمـــل قالبه الفنى ) (١٦) .

وهناك نقاط أحب الاشارة اليها فى هذا المدخل منها أن قصـــة « تجربة » فى مجموعة أحلام صغيرة كانت قد نشرت أول مرة فى مجلة آخر ساعة (١٧) ، تحت عنوان آخر هو « قصة فتى من الريف » كما أن قصة « الدرس الأول » فى نفس المجموعة كانت قد نشرت أول مرة فى مجلة آخر ساعة (١٨) تحت عنـــوان « طيف حب » ، وقـــد غـــير الشرقاوى « النهاية » فى القصة بالمجموعة الكاملة .. وسوف أتعرض بالتفصيل لهذه النقطة عند دراسة عنصر « النهـــاية » فى قصصـــه القصيرة .

ومن المهم الاشارة الى أحد العوامل المؤثرة فى قصص الشرقاوى القصيرة خاصة مجموعة « أحلام صغيرة » التى كتبها متأثرا بشيوع فكرة التزام الأدب ورسالته ودوره القيادى ، وبصديقه سعد مكاوى الذى ( كان يشرف على تحرير الصفحة الأدبية بجريدة المصرى وفتح الباب على مصراعيه للكتاب والنقاد اليساريين كى يعبروا عن آرائهم وأفكارهم وينشروا قصصهم القصيرة وكانت صفحة الأدب صفحة يومية كاملة ، تعنى بنشر النقد الواقعى الانحيازى ، والقصـــص القصـــيرة الواقعية ، والمقالات والدراسات ، واهتمت بتقديم الكتاب العـــالميين والكتب المشهورة عالميا وعلى هذه الصفحة قرأنا لـــ « محمود أمين

---

(١٥) سيد حامد النساج ـ ( اتجاهات القصة القصيرة ) ـ مرجع سابق ـ ص ٢ى

(١٦) محمد مندور ـ مجلة الشهر ـ القاهرة العدد ٢١ يونية ـ سنة ١٩٦٠ ـ ص ٩ .

(١٧) مجلة آخر ساعة عدد ٦٧٢ ـ فى ١٠/٩/١٩٤٧ .

(١٨) مجلة آخر ساعة عدد ٦٧٦ ـ فى ٨/١٠/١٩٤٧ .

العالم » و « عبد العظيم أنيس » و « عبد الرحمن الشرقاوى » وربما يكون فى نشر رواية « الأرض » ابتداء من العدد ٥٤٥ الصادر فى ٢٩ يناير ١٩٥٣ على هذه الصفحة مغزى كبير ، وقد عرفنا « عبد الرحمن الشرقاوى » ان « سعد مكاوى » هو رائده الحقيقى الذى قاد خطاه الى هذا الاتجاه ، وانه فى رواياته وقصصه القصيرة، ومسرحياته الشعرية كان يسير على نسق سعد مكاوى قال : كنت متاثرا فى بدء حياتى تاثيرا معينا بالاستاذ سعد مكاوى وتاثرت به جداً جداً ، وكنت أنشر على نسقه ، وهو الذى قادنى الى « تشيكوف ، وجوركى ، وماياكوفسكى » وقد ساعد على هذا الالتقاء بين الكاتبين فكريا وعقائدياً وفنياً ، أنهما نشأ فى بيئة ريفية واحدة وفى قرية ( الدلاتون ) محافظة المنوفية ، وعاشا فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية مشتركة ، وانضما الى الفكر والآراء والدعوات التى طالبت بالثورة وتحطيم القديم والضرب بعنف على أيدى الرجعيين ، والانتهازيين ، والراسماليين ، والاقطاعيين ، وانتصرت للشعب العامل الكادح ويبدو تاثير هذه النشأة وتلك الظروف لو أننا امعنا النظر فى قصص كل منهما ) (١٩) .

ولم يتأثر الشرقاوى « بسعد مكاوى » ، بل اقر ايضاً انه تأثر « بمحمود البدوى » .

وسأدرس فى هذا الجزء من البحث البنية القصصية فى اعماله بمجموعتيه « أرض المعركة » و « احلام صغيرة » وارصد تطورها بتناول عناصرها تفصيليا .

وليس معنى تقسيم العمل القصصى الى عناصر ، أن كل عنصر يستقل عن غيره ، لا يؤثر فيه ولا يتأثر به ، وانما تتلاحم العناصر جميعا لتشكل البنية القصصية فى وحدة مترابطة ، ويؤثر كل منها فى الآخر والظواهر التى سأدرسها فى البنية القصصية هى : « التسجيلية ، الحدث ، اللغة ، الشخصيات » .

---

(١٩) سيد حامد النساج ـ اتجاهات القصة المصرية ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

**الفصل الأول : التسجيلية :**

فالقصة فى مجموعة « ارض المعركة » تهتم بأن تروى وتسجل اخباراً وقعت فى التاريخ .

اما الخبر الذى ترويه القصة فى مجموعة احلام صغيرة التى استمدت احداثها من الواقع فالمفروض أن تتصل تفاصيله او أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها اثراً او انطباعاً ، او معنى كليا .

**الفصل الثانى : الحدث : ( البداية ، والوسط ، والنهاية ) :**

فلا بد أن يكون للخبر بداية ، ووسط ، ونهاية ، اى يصور ما نسميه بالحدث الذى ينشأ عن موقف معين ويتطور وينمو الى نقطة معينة هى النهاية فى القصة القصيرة ، وهى عبارة عن لحظة تنوير يكتمل لها معنى الحدث فكل ما فيها يؤدى بالضرورة والحتمية الى لحظة التنوير .

**الفصل الثالث : اللغة : ( الحوار والسرد ) :**

باعتبار أن اللغة هى الوسيلة الأساسية التى يوظفها الكاتب للتعبير عن البنية القصصية بكل ما تتضمن من شخصيات وأحداث وبداية ونهاية .

**الفصل الرابع : الشخصيات :**

فالقصة على اختلاف أنواعها لابد أن تتضمن الشخصية التى تقوم باحداث الأفعال وقد جسد الشرقاوى شخصيات متنوعة فى قصصه القصيرة .

وهو فى قصص « أرض المعركة » يرصد الحركـــة الخـــارجية للشخصيات .

وفى بعض قصص ( أحلام صغيرة ) محاولة للتغلغـــل فى نفسية بعض الشخصيات وسأدرس هذه الظواهر تفصيليا مع محاولة ابراز التطور فى كتابة القصة القصيرة لدى الشرقـــاوى من خـــلال مرحلتين أساسيتين :

أولا : مرحلة « الصورة القصصية » والتى شملت قصص مجموعة « أرض المعركة » التى استلهمها من التاريخ .

ثانيا : مرحلة الاقتراب من « القصة القصيرة » والتى اتضحت فى قصص مجموعة « أحلام صغـــيرة » التى استوحى موضوعاتهـــا من الواقع .

وستظهر مرحلتا تطور القصة من خلال الظواهر التى تحدثنا عنها وهى ( التسجيلية ، الحدث ، اللغة ، الشخصيات ) ونضيف اليهـــا توظيفه لعنصرى : ( الزمان والمكان ) لعمق دلالة كل منهما على تطور التكنيك الفنى للقصة القصيرة .

الفصــل الأول

التســجيلية

## التســجيلية

فى مجموعة ارض المعركة تغلب ظاهرة التسجيــل للأخبار التى حدثت فى التاريخ فى الفترة الزمنية التى اختارها الشرقاوى لكل قصة ، مما يجعل هذه المجموعة اقرب الى قصص الأخبار وهى : ( لون من الوان الفن القصصى الذى ظهر فى النثر العربى القديم ، وقــد اهتمت بتسجيل وتفصيل الحوادث ذات القيمة فى حياة الجماعة ) (١) وقــد تتبع الشرقاوى الأحداث فى تسلسلها الزمنى ، والأخبار التاريخيـــة فى الفترة الزمنية لحدوثها .

قصة اول دستور : تقدم تسجيلا تاريخيا لاعتداءات المماليك على افراد الشعب وتصور تجمع افراد المقاومة الشعبية ممثلة فى الطوائف المختلفة وعلماء الدين لمواجهة هذه الاعتداءات ، والتصدى لمقاومـــة هذه المظالم .

وتتطور الأحداث فيها وفقا لتسلسلها الزمنى دون اهتمام باتباع مواصفات الحدث فى القصة القصيرة الحديثة بما يتضمن من ( بداية ، وسط ، نهاية ) .

فتسجل القصة ( انطلاق اهالى احــدى القرى بعد تعرضــهم لعملية غزو قام بها مماليك « الألفى بك » الى القاهرة ، ليعرضوا على « الشيخ عبد الله الشرقاوى » فهو يملك من أرض القرية حصة كبيرة وينبغى له أن يرى رأيه فى عدوان « الألفى بك » على أرضه وعلى ، أهل قريته ) (٢) .

---

(١) شكرى محمد عياد ـ القصة القصيرة فى مصر ـ مرجع سابق ـ ص ٢٤ .
(٢) المجموعة ـ ص ١٤ .

ولم يكد الشيخ الشرقاوى يستمع الى شكوى مواطنيه حتى انطلق غاضبا ليطرق باب أحد أمراء المماليك وهو « مراد بك » ويروى له كل ما حدث ، مطالباً اياه بالتدخل لوقف هذه المظالم غير انه لم يستجب اليه فلجأ الى « ابراهيم بك » ، لكنه باء بالخيبة نفسها وتحول الأمر الى ما يشبه الثورة ، حيث انطلق الشيخ الشرقاوى ومن ورائه اهل قريته الى الجامع الأزهر ، ليجتمع بالعلماء الذين قرروا بدورهم الانطلاق الى منزل الشيخ السادات المواجه لقصر « ابراهيم بك » بعد أن أمروا الناس بأن ( يغلقوا الأسواق والحوانيت وأن يمتنعوا عن اعمالهم وان يكفوا عن معاملة الأمراء اتباعهم وانعقد مجلس العلماء فى شرفة بيت السادات وقد تموجت الساحة بالخناجر والسيوف والفئوس والسكاكين ، تلوح بها أيدى الآلاف من الظامئين الى الأمن والحرية ) (٣) .

وظل الشرقاوى متتبعا الحدث فى تسلسله الزمنى حتى سجل الموقف التاريخى الهام : ( لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث كتب دستور ، فقد تم الصلح وكتب القاضى « حجة » وقعها الأمراء » وجاء فى الحجة أن الأمراء تابوا ورجعوا والتزموا بما شرطه العلماء ) (٤) .

وقصة « البندقية » تسجل أن الأطفال فى مصر شاركوا الكبار فى مقاومة المحتل الفرنسى من خلال حكاية ذلك الصبى الصغير الذى حاول الحصول على بندقية من المعسكر الفرنسى ليساعد اباه على محاربة المحتل بها ، وصمود الصبى فى وجه القائد الفرنسى حين امسكوا به .

وقصة « البحث عن عزاء » تسجل دور المرأة فى الدفاع عن الأرض ، والتى لم تبذل الأموال فحسب ، بل ارتدت ثياب الفارس ، للمشاركة فى القتال الى جانب الثوار ، كما سجلت مواقف متباينة لشخصيات ايجابية فى المواجهة : نفيسة المرادية ، وعمر مكرم ، وغيرهما من أفراد المقاومة الشعبية ، فى مقابل مواقف الموالين للأعداء مثل مراد بك ، وبطانته .

وقصة « الفأس » تقدم صورة لأحد باشوات مصر المتعاونين مع الانجليز ، والذى استغل الفلاحين فى تحقيق مآربه فى حماية الانجليز ، وكيف جرؤ أحد ابناء القرية وهو محمد بن الشيخ عمر والذى استشهد أبوه فى ثورة عرابى التصدى لرجال الباشا وقتل ثلاثة من زبانيته بالفئوس

---

(٣) المجموعة — ص ١٤ .
(٤) المجموعة — ص ٢٠

هو ومن معه من الفلاحين العاملين فى أرض الباشا ، ويستعين الباشا بالانجليز ، ويحدث صدام يسقط فيه عدد من القتلى من الطـرفين ، ويمضى الشرقاوى مع الأحداث فى تسلسلهـا الزمنى ، حتى تأتى كتيبه من الانجليز ، وتنزل بالقرية العقاب ، ومرة أخرى يسقـط قتلى من الطرفين ، ويحصل الفلاحون على بعض الحقوق .

ان القصة لا تقدم حدثا يتطور من البداية ، الى الوسط ، وحتى النهاية ، كما نعرف فى القصة القصيرة بمفهومها الفنى وانما تأخذنا الى أحداث كثيرة متلاحقة منذ البداية وحتى النهاية .

وقصة « فى ليلة الزفاف » تسجل حكاية ليلة زفاف « عديلة ابنة ابراهيم بك الكبير » التى صدرت بسببها الأوامـر بضرورة أن يفـرح الناس ويرقصوا تلك الليلة ، كما تسجل مظاهر البذخ والاسراف فى تلك الليلة ، وتعرض مظاهر البؤس والاذلال التى يتعرض لها أفراد الشعب.

وتبدأ بتصوير محاولة ام تبكى طفلتها التى تبـكى جـوعا ، واقتحام الجند بيت المراة لاسكات الطفلة .

وهكذا تسجل القصة موقفا من مواقف قهر السلطة للشعب فى ذلك العصر .

وقصة « عندما تسود السكينة » : لا تعـدو أن تكون مجـرد تسجيل لموقف الشيخ السادات ، أحد أبطال المقاومة الشعبية ، ضد الفرنسيين ، وفضح بعض العلماء الذين تعاونوا مع المستعمر الفرنسى والتنديد بتآمر المماليك مع الحملة الفرنسية ضـد الشعب المصرى ، وتركز القصة على نضال « الشيخ السادات » وما تعرض له من سجن وتعذيب ، كما تسجـل فى النهاية مقتل « كليبر » على يـد « سليمان الحلبى » .

وقصة « شعاع الفجر » تسجل لثورة أحد أحياء القاهرة ، وهو « حى الحسينية » على الوالى بسبب ظلمه للأهالى ، كما تسجل موقف امام المسجد من اشعال الثورة فى نفوس الناس وايقاظهم من طـول استسلامهم ، وتنبيههم الى ضرورة الثورة عليه ، والمطالبة بعزله .. والشرقاوى تدم بذلك صـورة طيبة لرجـل الدين الذى يبصر الناس بحقوقهم ، ويشعل فى نفوسهم الثورة ضد الطغاة ، وتتتابـع المواقف ليسجل لنا أيضا موقف رجال الأزهر ومطالبتهم بعزل الولاة الظـالمين وعلى رأسهم « أحمد اغا » والى الحسينية كما تسجل القصة صورة واضحة لحياة القصور ، وما كان بها من جوار ، ومحظيات ، وعبيد ، والوان الترف والمجون فيها ..

وقصة « فى الأغلال » تقدم تسجيلا تاريخيا ، لمواقف النضـال الشعبى فى مدينة الاسكندرية ، اثناء الحملة الفرنسية بعد أن تركها نابليون تحت حكم « كليبر » ، كما سجلت محاولة ذلك القائد الفرنسى التقرب الى اهل السكندرية وموادعتهم ، وفشله فى تحقيق ذلك .

وقصة « بلا أجر » تسجل جوانب من كفـاح الشعب المصرى ضد الفرنسيين وتندد بموقف بعض العلماء الذين تعاونوا معهم وتشيد بمواقف الزعماء أمثال « عمر مكرم » و « السادات » بطريقة تعليمية تتوسل بعرض المواقف والأحداث المتنوعة بصورة مباشرة كما حدثت فى تاريخها الماضى .

وقصة « ذات ليلة » تسجيل تاريخى لثورة الشعب ضد البرديسى بك ، شريك «محمد على » فى حكم مصر ، بعد رحيل الفرنسيين عنهـا بسبب الضرائب الباهظة التى انزلها بالناس ، وفراره خوفا من غضب جماهير الشعب .

وقارىء القصة يكاد يشعر أنه يقرأ بضـع صفحـات من كتاب تاريخى عن أيام المماليك فهى تقـدم مجموعـة كبيرة من الأخبار التى تتناول حكم ( البرديسى ) بمشاركة « محمد على » ، لمصر ، بعد طرد نابليون ، وتوضح الأخبار بالقصة كيف أن هذه الحكومة الجديدة قـد فرضت الكثير من الضرائب مما دعا أفراد الشعب الى قتل الكثيرين من جباة الضرائب ، ويختفى « محمد على » بدهائه ، تاركا البرديسى ليواجه غضبة الشعب عليه ، وعلى جباة الضرائب ، متتبعا اياه حتى ( اختفى فى الصحراء ... الى آخر الزمان ... حيث يصبح ويمسى جزءا تائها أخرس فى ظلمات النسيان ) (٥) .

قصة « الخدعة » تسجيل لاحدى فترات القاهرة التاريخية وفيها يشعل « الوالى التركى » الفتنة بين أمـراء الصعيـد ، وعلى رأسهم « مراد بك » ، وأمراء القاهرة وعلى رأسهم « اسماعيل بك » وينحاز الباشا التركى الى صف اسماعيل بك ، مطالبا اهل القاهرة بالوقوف أمام المتاريس مع الجنود دفاعا عن قاهرتهم .

والقصة حافلة بالأحداث والمواقف والشخصيات .

وقصة « مصر للمصريين » تسجيل لما حدث فى عهد « اسماعيل » من سلبيات — برغم بعض مظاهر التقدم الحضـارى — كانتشـار

(٥) المجموعة — ص ١٠١ .

البطالة ، وفصل الكثيرين من الضباط والموظفين بسبب عدم وجـود المال اللازم لدفع مرتباتهم ، ومعاناة أفراد الشعب ، وتغلغل العنصر الأجنبى ، بسبب التدخل الانجليزى ، بعد أن بدأت انجلترا تلوح لمصر بمساعدتها المالية تشجيعا لنهضتها .

كما تسجل القصة موقف بعض الصناع الذين فكروا فى اللجوء الى جريدة التجارة ليقابلوا « اديب اسحق » لعرض شكواهم فوجـدوا الجريدة معطلة فذهبوا لمقابلته على مقهى بباب الخلق فلم يجـدوه ، ولا وجدوا المقهى .

كما تعرض القصـة لقبض افـراد الشـعب على ثلاثة وزراء وسجنهم ، حتى تدخل الخديوى للافراج عنهم بعد وعده بالاصلاح .

وهكذا تزدحم القصة بالأخبار التى تعبر عن الحالة العامة فى عهد اسماعيل ، ومواقف فئات الشعب المختلفة ، وردود أفعـالهم ، ومن هذه الأخبار ذلك الخبر :

( وفى الصباح تحرك ستمائـة ضابـط من المسرحين الى وزارة المالية ، على راسهم البكباشى « لطفى سليم » بالكلية الحربية ، وكان وزير المالية اذ ذاك انجليزيا فرضته مصالح الدائنين ، ولم يكن خديو مصر حفيا به على الاطلاق ، فهو الحسيب والرقيب على كل التصرفات المالية والشخصية للخديو وللدولة ، وفى الطريق الى وزارة المالية مر الضابط على المجلس النيابى ، وكان نظام الانتخابات اذ ذاك لا يسمح بأن ينتخب الناس نوابا يمثلون مصالحهم الحقيقية ، ومن أجل ذلك لم يصحبهم غير اربعة من النواب امتطوا ظهور الحمير ، وتقدموا صفوف المظاهرات ... ) (٦) .

وقصة « الراس الثانى » تسجيل لكثير من الأحداث فى مصر بعد ان استطاع افراد الشعب طرد الفرنسيين من البلاد نتيجـة لثورتهم الشعبية ، وكيف اخذوا يتطلعون الى حكم أنفسهم ، والتخلص من حكم الأتراك ، بعد أن تم لهم اجلاء الفرنسيين ، وتحكى القصة عن محاولة الوالى التركى رشوة احد شيوخ البلد ، فى ريف مصر لاحداث فتنة بين العرب والفلاحين ليصرفهم عن ثورتهم ضد الأتراك .

ويتتبع الشرقاوى الأحداث فى تسلسلها الزمنى حتى يرسـل الوالى لشيخ البلد هذا احدى محظياته وهى « شمس » لتغرى هذا الشيخ بجسدها ، وبما تلوح له به من دنانير الباشا ، وتفلح فى مهمتها

(٦) المجموعة ـ من ١٢٠ ـ ١٢١ .

بعد أن عاشت عدة ليال فى احضان شيخ البلد ، غير انه اقترح أن يغير خطة الوالى من أحداث فتنة بين العرب والفلاحين الى فتنة طائفية بين المسلمين والمسيحيين ، غير أن الخطة تفشل فلا يتمكن شيخ البلد من تحقيق هذا ، لأن عنصرى الأمة كانا متنبهين الى ما يحاك للأمة ، وأن الهدف هو اجهاض ثورتهم ( لقد وضح عندهم جميعا الساعة أن الذين دبروا الفتنة هم أعداء الثورة ، فانسكبوا صفا واحداً من المسجد الى شيخ البلد يطالبون براس الوالى ، واذ سمع الوالى من رئيس الشرطة هذه الأنباء انتفض مروع القلب ) (٧).

وقصة « دخول الظافرين » تسجيل لثورة عرابى ، من خـــلال استعراض بعض مواقف المصريين الذين شـــاركوا فى الثورة ، وتندد بهؤلاء الذين رحبوا بدخول الانجليز ، بدعوى أن الانجليز جاءوا لحماية الشرعية ممثلة فى الخديوى .

والقصة تسجيل لأحداث تاريخية وقعت بالفعل .

وقصة « أرض المعركة » تسجل مواقف من كفاح الشعب المصرى للاحتلال البريطانى ، وتبدأ بهذا الموقف الذى دار فى مجـلس العموم البريطانى « ثلاثة آلاف مصرى تلتهم جنودنا برصاصهم ! لماذا ؟ لأن مصر تريد الحرية ، ان هذا لشيء فظيع يجللنا بالعار الى آخر الزمان ... » ثم يتابع الحدث فى تسلسله حين وقف وكيل وزارة الخـــارجية وهـــو لا يكاد يرفع رأسه ولا يعرف أين يخفى وجهه من الضمير العالمى .

ويصفه بانه لم يكن سفاحا كالآخرين فقد قال فى نـــدم ووجل : « ثلاثة آلاف قتيل ؟ ان هذا لشيء رهيب مخجل ! » ويستمر الشرقاوى فى تسجيل الأحداث التى حدثت بهذه القرية التى قتـــل فيها الكثيرون ويصور عودة طالب الأزهر الشيخ ( عبد التواب ) الى القاهرة بعد أن شاهد فى قريته ما شاهد من آثار جرائم الانجليز ليبدأ الكفاح ضدهم فى القاهرة حتى الاستشهاد .

وقصة « خمسة قناطير من السمن » تســـجل موقفا من مواقف النضال المصرى ضد الاحتلال الانجليزى « حيث يعود الشيخ جـــودة من أرض المعركة بعد مشاركته عرابى فى حربه ضـــد الانجليز لأخـــذ ما فرضه واجب الجهاد على احدى قرى الريف والعودة به الى الجيش الذى يحارب الانجليز هناك ، وهو مقدار خمسة قناطـــير من السمن للاسهام فى تزويد الجيش بالطعام ، وكيف شعر اهل القرية بالعجـــز وهم لا يستطيعون تلبية واجب الجهاد لقلة ما بأيديهم » .

---

(٧) المجموعة ـ ص ١٣٣ .

ويتابع الشرقاوى الحدث حتى تنفرج الأزمة « بتمكن مجموعة من أبناء القرية الذين يعملون فى تفتيش أحد الباشوات المتعاونين مع الانجليز من الانتصار على جلاديهم من أعوان الباشا ، بعد سقوط عشرة منهم قتلى ، ومن العودة بقافلة الزاد التى كان الباشا يعدها لامداد جيش المحتل بها ، الى القرية ليذهب بها الشيخ جودة بأجمعها الى حيث يحارب عرابى أعداء البلاد » .

وقصة « فى الصيف صادوا الحمام » وهى تسجل حادثة دنشواى المعروفة وما حل بالأبرياء من تنكيل اثر محاكمة ظالمة لأبرياء اتهموا ظلما بقتل الضابط الانجليزى بينما هو قد مات اثر ضربة شمس كما هو معروف واحداثها معروفة .

وقصة « قرية مؤمنة » تسجل أحداثا حلت باحدى القرى من آثار الاحتلال الانجليزى للبلاد ، وما تعرض له الفلاحون من ألوان التنكيل وكيف تصدى المواطنون لمقاومة هذا الاحتلال وتكاد القصة أن تكون تسجيلا مباشرا لما كان يحدث فى كل قرية مصرية أثناء ثورة ١٩١٩ ونفى الزعيم سعد زغلول كما تسجل مواقف تضامن الفلاحين ، والطلبة ممثلين فى الشاب الأزهرى رجل الدين ، والعمال ، وموقفهم من ثورة الشعب ، كما تسجل محاولة الباشا استغلال الشعور الدينى فى اطفاء جذوة الثورة فى نفوس الشعب واستعانته بالانجليز ، للقضاء على ثورة الفلاحين « وكان نظام الحكم فى ذلك الزمان يقضى بأن تجثم جيوش الاحتلال على الأنفاس ، لتحمى أصحاب المزارع الكبيرة ، الحكم الوحشى ، على المعذبين فى الحقول ولتحافظ على رءوس الأموال الأجنبية التى تتمدد خلال شركات عدة تسلب يوما بعد يوم أقوات العمال والموظفين والطلاب ، وصغار التجار » .

وقصة « تاج الشوك » تسجل ثورة الطلبة والموظفين والعمال لكن هذه القصة تمثل تطورا هاما فى كتابة القصة القصيرة فى هذه المجموعة « أرض المعركة » فهى لا تحكى احداثا كثيرة كالقصص السابقة وانما تركز على حدث واحد وتتبعه كما تقدم شخصية رئيسية وتتعمق فى نفسيتها لتحلل مشاعرها الدقيقة فهى تحكى عن رجل شرطة مصرى هو « الشاويش عبد الله » وهو يغادر القسم عائدا الى بيته بعد أن تلقى تعليمات من الضابط المسئول ، لينفذها فى الغد وهى « قتل كل من قاد مظاهرة ، فاذا لم تتفرق المظاهرة بعد مصرعه فيجب أن يطلقوا النار على المتظاهرين جميعا بلا استثناء » وقد صور الشرقاوى الصراع النفسى الذى احتدم فى أعماق الشاويش عبد الله ، ويتطور الحدث حين يركب « الشاويش عبد الله » الترام ويشعر من

خلال نظـــرات الناس اليه وأحاديثهم مع بعضـــهم ، بالاشـــمئزاز منه كشرطى ، فيغادر الترام ، ليكمل مشواره على قدميه ، ويعـــود الى منزله ، فيجد ابنه « على » يقرأ منشورا سياسيا ، ويعيد قراءته على أبيه ، وكان المنشور « يتحدث عن حق مصر فى أن تعيش حـــرة تحت الشمس ، وعن الجوع ، والمأساة ، والعار ، وكل ما صنعه الاستعمار فى حياة المصريين ، وعن الذين يضربون قوى الشعب لحساب السادة المستعمرين » وكان « الشاويش عبد الله » أثناء قراءة ابنه « على » للمنشور يقول « أى نعم » ويصور الشرقاوى خروج الشاويش عبد الله فى الغد لأداء مهمته ، كما يصور الاستعدادات البوليسية لمواجهة ثورة العمال ، والطلبـــة ، والموظفـــين ، حيث التعليمـــات « بالضرب فى الميـــــان » .

ويأخذ الحدث فى التطور حتى النهاية ،حين تقترب المظـــاهرة يقودها فتى فى الخامسة عشرة من عمره وينضم الى الطلبة كثير من أصحاب الجلاليب ويأمر ضابط الفرقة التى من بينها الشاويش عبد الله الجنود باطلاق الرصاص ، لكن الجنود لم يطلقوها فاخرج هو مسدسه وبدأ يصوب ، لكنه وجد بنادق جنوده مصوبة اليه وهكذا تقترب هذه القصة فى بنيتها الفنية كثيرا من القصة القصيرة بقـــدر ما تبتعـــد عن « قصة الخبر » وتمثل تطورا فى مسيرة الكتابة القصـــصية فى هـــذه المجموعة ، لولا النهاية التى نأخذ عليها عنصر المصادفة ، وسنتحدث عن ذلك تفصيلا فى الجزء الذى ندرس فيه « النهـــاية » فى قصـــص الشرقاوى القصيرة .

قصة « المرة القادمة » وهى تقدم صورة للفساد فى مصر أيام حكم الأتراك والمماليك وهذه القصة أيضا تمثل تطورا فى هذه المجموعة حيث تركز على شخصية الوالى الفاسد الغـــارق بين محظياته ، ودنـــان الخمر ، والذى يرجع المجاعة التى تمر بها مصر الى عدم طاعة الله وأن ما حدث هو عقاب منه ، بينما يرى رجل وقور أن سبب المجاعة هو استنزاف ثروة البلاد فى حرب الشام ونفقاتها ، التى لا تحتملها مصر ، فى نفس الوقت يطالب أحد المقـــربين الى الوالى بعـــودة الجيوش من الشام ، حتى تستطيع مصر أن تطعم أبناءها بنفقات الحرب .

وتسجل القصة طبيعة حياة الوالى وما يحيط به من محظيـــات وجند وحاشية ويتطور الحدث « حين يعلن الوالى أنه بصدد التوجـــه الى الحج ، تاركا للوزير مهمة مواساة أفراد الشعب على ما هم فيه ، ويختفى الوالى فى مكان ما ــ موهما الناس أنه فى الحج ، بينما هو غارق بين خمره ونسائه ، متجرعا الخمر ، بدلا من ماء زمزم » .

وهكذا استطاع الشرقاوى ان يسجل مأساة من المآسى التى حدثت أو كان من الممكن حدوثها فى ذلك التاريخ ، لكنه بطريقته الوصفية التى اتبعها استطاع اقناع القارىء بصدق تصويره .

لقد اهتم الشرقاوى فى قصص « أرض المعركة » التى تضمنت أخبارا كثيرة عن كفاح الشعب المصرى ومقاومته لقوى الاستعمار ، بالاجابة عن الأسئلة الثلاثة كيف ؟ وأين ؟ ومتى وقعت الأحداث ؟ .

وجاءت قصص هذه المجموعة تسجيلا صادقا لصور الكفاح الوطنى فى مصر على امتداد العصور ،لكن هذا التسجيل يجعلها فى صورة « قصة الخبر » التى تحكى أخبارا تاريخية ويبعدها عن القصة القصيرة بمفهومها الفنى المعروف أو يجعلها مجرد صور قصصية تحكى أخبارا تاريخية كما قال عنها كاتبها الشرقاوى .

# الفصل الثانى

## الحدث ( البداية ، والوسط ، والنهاية )

## الحدث « البداية ، الوسط ، النهاية »

من أهم مقومات بنية القصة القصيرة « الحدث » الذى يتكون من بداية ، وسط ، نهاية ، « فالبداية » ( ينشأ منها موقف معين ، وتنمو لتبلغ الوسط ،أو المرحلة التالية ، وتتجمع كلها لتنتهي الى النقطة الفاصلة ، وهى سبب وجود الحدث فى الأصل ، ولذلك يسمى النقاد المرحلة الأخيرة وتمثل الحدث ، لحظة التنوير ولكن وجود حكاية تنطوى على هذه الأقسام من « بداية ، ووسط ، ونهاية » ، لا يعنى دائما ، وبالضرورة انها تصور حدثا ،فقد تكون أخبارا متعددة تتجاور وليس حدثا ينمو طبيعيا ، وتترابط اجزاؤه ، كل جزء يرتبط بسابقه ، ويؤدى الى ما يليه ، حتى يبلغ غايته . وينشأ الحدث غالبا من موقف معين ، يتطور الى نهاية معينة ، ومع ذلك يظل ناقصا ، لأن تطوره من مرحلة الى أخرى يفسر لنا كيف وقع ، ولكنه لا يفسر لم وقع ، ولكى يستكمل الحدث وحدته ، ويصبح كاملا ، يجب أن يجيب على سؤال لم ) (1) .

وفى مجموعة « أرض المعركة » يطغى الموضوع ، على الشكل الفنى للقصة غالباً ، فالشرقاوى يهتم بعرض الأخبار التاريخية والظروف البالغة القسوة التى كان الانسان المصرى يصارع من أجل الخروج منها لذا لا نقف فى قصص هذه المجموعة كثيراً على الحدث الذى تتوفر فيه السمات التى ذكرتها .

ان رغبة الشرقاوى أن يسوق الى القارىء أخباراً كثيرة عن مقاومة الشعب للمحتل ، كانت سبباً فى افتقاد هذه القصص لعنصر

---

(1) الطاهر أحمد مكى ـ القصة القصيرة ( دراسة ومختارات ) ـ ط ٢ دار المعارف ـ مارس سنة ١٩٧٨ ـ ص ٧٨ .

أساسى هام ( هو مبدأ الوحدة وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الانطباع ، ان القصة القصيرة يجب أن تقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية ، بهدف واحد مطلق ، وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة ) (٢) .

وسأعرض فى هذا الجزء من الدراسة ، « للبداية » ، ثم سير الحدث فى كل قصة والحق ذلك بحديث خاص عن « النهاية » لتكتمل بذلك صورة « الحدث » فى القصة القصيرة عند الشرقاوى .

و « البداية » : فى قصص « أرض المعركة » لا ينطبق عليها ما نطلبه من البداية الفنية للقصة القصيرة لأن ( اختيار بداية القصة القصيرة الصحيح هو أصعب أعمالنا ، وابتداؤها قبل الأوان ، أو بعد الأوان هو أعظم ما يربكنا .. لا بد أن نحدد بعناية ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل ، والمكان ، والأشخاص ، والزمان ، وأن نثير اهتمام القارىء ، وأن نعلن الموضوع ) (٣) لكن الشرقاوى فى معظم بدايات قصص المجموعة لا يهتم بالتحامها مع بقية البنية فيمكن أن نستبدل البداية بأخرى دون أن تتأثر القصة فالبداية لا ترتبط دائما بحدث محدد بذاته وانما تحتوى على الكثير من التفاصيل لكنه يأتى أحيانا ببدايات جيدة مثل بداية قصة « البندقية » التى تبدأ بحوار يعرفنا بشخصية القصة الرئيسية « الصبى » وأحيانا تطول مقدمة القصة فلا يدخل الى الحدث مباشرة مثل قصة « فى الأغلال » ( اللعنة على المحتل ! .. ليدو الرصاص تحت نوافذه على الدوام . فليذق الرعب بدنه ، فلتكن كل أيامه جحيما لا يطاق ) ( أسلحة ؟ ... فلنغتصب الأسلحة من العدو ! ... هيا أيها الرماة الأحرار .. طهروا أرض الوطن من الخطوات المدنسة ... وانقضوا باللعنات على المحتل ! ) (٤) .

ومن بدايات قصص المجموعة ما يتناسب مع الصورة القصصية لكنه لا يتناسب مع بداية القصة القصيرة وذلك بسبب المقدمة الوصفية الطويلة مثل قوله فى « أول دستور » حين صور اقبال الفلاحين مع الفجر ، ووقوفهم على باب الشيخ الشرقاوى ( بينما جلست النسوة

---

(٢) سيد حامد النساج ـ فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ العدد الرابع ـ يولية وأغسطس وسبتمبر سنة ١٩٨٢ .

(٣) انظر تشارلس مورجان ـ ترجمة شكرى محمد عياد ـ الكاتب وعالمه ـ سلسلة الألف كتاب ، العدد ٥٠ مؤسسا سجل العرب ـ القاهرة سنة ١٩٦٤ ـ ص ١٨٨ : ١٨٩ .

(٤) المجموعة ـ ص ٧٥ .

القرفصاء ، يهدهدن الأطفال ، ويشتبكن فى احاديث تنقطع فجأة لتسقط الدموع مثقلة بالزفرات .... الخ ) (٥) .

ومن قصص المجموعة التى تمثل تطوراً فى « الحدث » منذ البداية وحتى النهاية قصة « خمسة قناطير من السمن » التى تكاد تقترب من القصة القصيرة وذلك بحدثها المحدد وهو ( حضور الشيخ جـودة من ارض المعركة ليأخذ خمسة قناطير من السمن ويعود بها لتزويد الجيش لكن أهل القرية لا يستطيعون التبرع بها لفقرهم وتنفرج الأزمة حين يتمكن مجموع من أبناء القرية الذين يعملون فى تفتيش أحد البشـوات المتعاونين مع الانجليز من الانتصار على جلاديهم من أعوان الباشـا بعد سقوط عشرة منهم قتلى من العودة بقافلة الزاد ، التى كان الباشا يعدها لامداد جيش المحتل بها الى القرية ليذهب بها الشيخ جودة الى حيث يحارب عرابى أعداء البلاد ) (٦) .... فالحدث واحد ومحدد فى هذه القصة مما يجعلها قريبة من القصة القصيرة .

ومن قصص المجموعة التى تمثل خطوة متطورة فى رسم الحدث قصـة « الفأس » فهى تبدأ هـذه « البدايـة » الوصفية ( ارتفعت الشمس قليلا فى السماء ، فرفع ظهره ، وانتصب متثائبا ، وهو يمسح عرقه بكفه ، ثم انطلق يغنى ... وبدأ الفلاحون يرددون أغنيته الحزينة رتيبة النغمات ) (٧) ثم يأخذ الحدث فى التطور متتبعاً « محمد بن الشيخ عمر » فى صراعه هو وقومه للجنود الانجليز .

كما أن من القصص التى بدايتها متلاحمه مع بقية بنية الحـدث قصة « فى الصيف صادوا الحمام » فهى تبدأ بالحـديث عن معـاناة الفلاحين فى عملية حصاد القمح ، وبرغم معاناتهم تلك ، لم يكن الفلاحون كما يقول الشرقاوى — ( يدخلون القمح فى منازلهم لأنهم فى الحـق لا يصنعون به شيئا ، فالخبز المصنوع من القمح لا يأكله الا الانجليز والسادة ) (٨) .

وتستمر « البداية » فى وصف معاناة الفلاحين فيقول فى اسلوب ساخر ( ولقد يعيش الرجل ويموت دون ان يعرف ما هـو خبز القمح هذا ... وكان السادة يدركون هذا جيدا ، ويعرفون أن الفلاحين تفسد معداتهم اذا تناولوا شيئا غير الخبز المصنـوع من الذرة .. وهم من

---

(٥) المجموعة — ص ٨ .
(٦) المجموعة — ص ١٥١ : ١٥٨ .
(٧) المجموعة — ص ٣٧ .
(٨) المجموعة — ص ١٦٠ .

اجل ذلك يحسبون دائما حساب البهائم والفلاحين ، فى القدر الذى يجب أن يزرع من الذرة ) (٩) .

ويتطور « الحدث » حتى يصل الى موسم الحصاد الذى ( لا يكاد ينتهى حتى تسكت الأصوات ، ولا يبقى فى كل القرية غير اعصاب متعبة ، ولهب الشمس ... والحمائم البيضاء تلتقط حبات القمح فى لمن ، ولا تريد أن تبرح الأرض وقد جلس بين الحمائم طفل فى الثالثة ، حافيا ، ممزق الثوب ، لا يستطيع بعد أن يمسك فأساً ... كان على الرغم من الفقر نفسه جميلا ، عذب المنظر ، وكان يضحك ويرفرف بيديه بين الحمامات ، ويمد اليها حبات القمح ، فتلتقطها منه ، ثم تثب على راسه ، فيغمض عينيه ، وهو يستغرق فى قهقهة طلقة رائعة ، انه مهما يكن من أمره يتمتع بالطفولة ، هذا الشىء الذى يعطى حياتنا لون الورد ) (١٠) .

ويتطور « الحدث » حتى يصل الى الذروة باقبال مجموعة من الجنود الانجليز لصيد الحمام ويرون الطفل وسط الحمام ( أتراهم يعودون اذن بلا صيد ؟ .... ) .

وتحدث المأساة التى نتحدث عنها فى دراستنا لنهايات القصص .

وفى مجموعة « احلام صغيرة » يأتى « الحدث » فى قصة « أحلام صغيرة » (١١) معبرا عن الصورة المناسبة للحدث الفنى فهو محدد يسير من « البداية الى الوسط واخيرا الى النهاية » فى صورة مكثفة فالبداية تحكى قصة طفل يتهيأ لدخول المدرسة فى المدينة ، أعدت له الأسرة البدلة ، والحذاء ، وقضى ليلته يحلم بالمدرسة وفى الصباح تبخر حلمه حين وجد العنزة قد التهمت أجزاء من البدلة وقضت على حلمه فى الذهاب الى المدينة هذا العام وعليه الانتظار الى العام التالى ، حتى تتمكن الأسرة من شراء بدلة أخرى ، ويتطور الحدث ويصل الى العقدة ثم النهاية وبذلك تحقق القصة المقومات الفنية اللازمة للقصة القصيرة : ( بالتقاطها لجانب صغير من جوانب الحياة الاجتماعية ، تعبر عن اهتمام كاتبها خاصا بهذا الجانب أو ان شئت فقل عن شعوره بأن هذا الجانب يعبر تعبيرا عن موقفه النفسى الخاص ، واهتمام

---

(١٠) المجموعة ـ ص ١٦٠ .
(١١) المجموعة ـ ص ١٩٣ .

الكاتب بهذه الشذرات المتفرقة يدل على موقف نفسى مأزوم ، يدفعه الى انتقائها من بين آلاف المثيرات الأخرى ) (١٢) .

وقصة « الخادم » تقدم حدثا فنيا جيداً وتحكى عن « هنداوى » الذى انتقل من القرية الى القاهرة ، ليعمل خادما عند خالة العمدة ، وفى ليلة تسللت اليه الابنة الشابة لتنام بين احضانه ، وفوجئت أمها حين جاءت لتفعل نفس الشىء معه .

ويتتبع الشرقاوى « الحدث » حتى تطرده ، فيعود الى قريتـــه ( يرتدى بنطلونا أصفر ، وحذاء باليا ، تغير حاله ، وبدأ عليه التعب ، لم يعد يضحك مثل الماضى ، ولم يعد يتحدث عن القاهرة ، بدأ يؤثر فى الفلاحين ليتمردوا على الظلم ، فمنعوا أولادهم من جمع الدودة للعمدة ، طلب العمدة « بنت الشيخ عبد التواب » لتعمل عنده فرفض خطيبها ، وضرب الخفير ، وذلك كله ، بتأثير هنداوى ، فاستعان العمدة بشيخ الخفراء للقبض على الشيخ وخطيب ابنته ، فحرضـــه هنداوى على العمدة ، عـــرف العمـــدة أن السبب فى تمرد الفـــلاحين هو هنداوى فاستدعاه ، وحاول اتهامه ليدخله السجن ، لكنه واجهه امام الفلاحين ، واخبرهم عن خالته وابنتها ، واندفع يدفع العمدة فى صدره ، فوقـــع العمدة على الأرض ، وانهال التراب على وجهه ، وملأ خياشيمه .

لقد ربط الشرقاوى بين « البداية والنهاية » فى القصة فكان تطور الحدث منطقيا .

وقصة « فى المطر » تقدم حدثا جيداً يجعلها من القصـــص التى تمثل تطوراً فى مجموعة الشرقاوى القصصية .

فقد تناول حادثة واقعية تناولا شاعريا منذ « البداية حتى الوسط واخيرا النهاية » فيحكى عن « آمنـــة » التى خـــرجت فى البرد لشراء البرتقال من الحديقة ، وبيعه للتلاميذ أمام المدرسة ، وهى تخشى خفير الحديقة « الشاذلى » وتسير فى الوحل فاليوم ممطر .

و « بداية » القصة تدخل بالقارىء الى الحالة النفسية والمزاجية، التى كانت عليها الشخصية من احساس بالقلق ، والخوف .

وتتطور الحركة فى الحدث الرئيسى بالقصة حتى ( يكـــاد القارىء يشعر بقصد الكاتب الوقوف عند لقطة واقعية ، والتركيز عليهـــا ،

(١٢) شكرى عياد — مرجع سابق — ص ١٥٠

ليصور معاناة هذا الصنف من الناس ، الذى لا يملك الا عمله ، وجهده ، ونضاله اليومى ) (١٣) .

وقصة « العقرب » التى تحكى عن حسان الذى عمل فى البداية بمسجد القرية فظلمه شيخ الجامع ، ولم يوافق على رفع أجره .

يبدأ الحدث فيها « البداية » طويلة عبارة عن مونولوج على لسان حسان ( أصبحت يا حسان لا تلقى اللقمـــة ، وان كانت لـــك دار فى البلد ! ... وأنت يا حسان أحسن من ناس كتار ، ولكنـــك من يوم ما طردك « سيدنا » من الجامع تلف من شغله الى شغلة بلا فائدة .. وتروح مصر نفسها وتعمل على حنطور قريبك وتاخد الغارات كلها على راسك ، ويضربك العساكر الانجليز ... تنكسر ضلوعك ، وتجيء كما رحت يا حسان ! ... وتترجى « سيدنا » ليرجعك خادم الجـــامع ، فلا يرضى ... وتسعى لتدخل الجهادية فلا تنفع ، فتبحث عن اكـــل العيش فى صيد العقارب .. صيد العقارب ؟! من تلســـعه العقـــرب لايقوم منها ... ولا يصح أبداً .. يا مصيبتك يا حسان ! ) (١٤) .

ويتطور الحدث بعد البداية الطويلة وتتشعب منه احداث أخرى كثيرة حتى تبدو القصة مكتظة بالأحداث التى تمتد امتداداً زمنيا طويلا ، وكأنه اختصر رواية فى هذه القصة .

وتكشف الأحداث عن طمع واستبداد هذا الشيخ ، وآخرين ممن استغلوا الفلاحين مثل « الأفندى » الذى يملك ثلاثين فـــدانا ، ويثرى مستغلا الفقراء .

كما تحكى الأحداث الكثيرة عن طـــرد الشيخ لحسان من خدمـــة المسجد واشتغاله فى منزل العمدة ، وطرد زوجة العمدة له ، وذهابه للعمل مع قريب له عربجى فى القاهرة ، ثم خوفه من الغارات ، وتفكيره فى العودة الى القرية ، لكن قريبه يطمئنه ، ويأخذه معـــه ، فى جـــولة بالحنطور ، ركوب مجموعة من الأمريكان ، ومعهم احدى الغانيات ، يلتفت حسان فيرى ما يحدث بين الغانية والجنود ، تسبه المرأة فيرد عليها ، ثم ينال هو وقريبه العربجى « علقة » ويعـــود الى القريـــة ، ليعمل فى صيد العقارب من أجل العيش .

ان الشرقاوى لا يهتم بتقديم الحدث المناسب لبنية القصة القصيرة هنا الا بالقدر الذى يؤكد به أفكاره ، ويقدم رؤاه ، لذا تكثر الأحـــداث

---

(١٣) سيد حامد النساج ـ مرجع سابق ـ ص ٧٠ .
(١٤) المجموعة ـ ص ٢٦٦ .

الفرعية لتقدم المعانى والأفكار المتكررة عن « الشرف المهدر ، والفقر ، والجوع ، والمال المغتصب ، والتمرد ، والثورة ، والكفاح .. الخ ».

وهذا المونولوج الطويل فى بداية القصة لا يناسب بنية القصة القصيرة التى يجب أن تعتمد على التركيز والايجاز .

و « البداية » فى قصة « لحظة » وصف لـ ( لحظة محمومة كتلك اللحظات التى تسبق الموت ، وتنتفض فيها قصة الحياة بأسرها ، ويخفق القلب فى رعشات محمومة .. ثم يسكت بعد ذلك الى الأبد ! ..) (١٥) .

ونعتقد بعد هذه البداية القصيرة وبعد قراءة عنوان القصة أنها ستقدم لنا قصة قصيرة جيدة بانطلاقها من « لحظة » باعتبار أن القصة القصيرة هى : ( فن تناول اللحظة المهمة الى حد أننا ننتهى عنده أحيانا بلحظات مهمة اكثر من اللازم ، وبمعلومات اقل من اللازم ) (١٦) .

لكن الشرقاوى يفاجؤنا بحشد من الأحداث تحكى عن معاناة زوج ، يتزوج من زميلة له ، لكنه يشك فى أن ثمة علاقة بينهما وبين مدرس شاب فى الجامعة ، هو ابن خالتها « محمود » ، ويعيش الزوج ممزقا فى شكه وتصوراته ، ويطلقها ، ثم يكتشف تسرعه فى ذلك ، بعد أن شعر باستحالة حياته بدونها ، فيعود اليها تائبا مستغفرا ، فتغفر له ، بعد أن تأكد من اخلاصها ، وحبها له .

و « البداية » فى قصة « الدرس الأول » بالمجموعة وهى نفس قصة « طيف حب » التى نشرت أول مرة فى مجلة آخر ساعة عام ١٩٤٧ .

تحكى عن بطلة القصة فتقول : ( ربما كانت مجنونة ... ولكنها وجدت نفسها ذات صباح فى التاسعة عشرة ، وما زالت تنفق أمسيات الخريف حزينة وحيدة ، تتأمل الأشعة الغاربة التى تذوب فى الضباب الداكن شعاعا بعد شعاع أيامها تماما ... الخ ) (١٧) .

وتتطور الأحداث فى القصة لتحكى عن تلك الفتاة التى تحلم بالحب ، وتقرأ القصص الغرامية خلسة ، والدها رجل متحرر ، تخرج زوجته بلا حجاب ، يعلم بناته طمعا فى زيجات طيبة لهن كما يفعل

---

(١٥) المجموعة – ص ٢٠٢ .

(١٦) فرانك أوكنور – الصوت المنفرد – ترجمة محمود الربيعى – القاهرة سنة ١٩٦٩ – ص ١٨ .

(١٧) المجموعة – ص ٢٢٤ .

زملاؤه أراد أن يعلم « سعاد » ابنته الكبرى ، لتحصل على شهادة جامعية ، برغم معارضة أمها التى تريد لها الزواج والستر ، وتتكاسل الفتاة عن الدراسة ، فيشجعها ابوها ، ويأتى لها بمدرس ليساعدها ، تتعلق به بعد أن يبهرها بأفكاره ، لكن الدرس ينتهى ، ويذهب المدرس ... الخ .

معلوم أن « البداية » فى القصة القصيرة تقود الى « الوسط » الذى يقود بدوره الى « النهاية » ، والكاتب يمهد منذ « البداية الى الوسط والنهاية » المناسبة لقصته ، لكننا نفاجأ بأن الشرقاوى أضاف فقرة تناقض النهاية التى كانت بالقصة التى نشرت سابقا مما يؤكد عدم اهتمامه بسير الحدث الفنى منذ بداية القصة .

و « البداية » فى قصة « طالبة » تقود الى احداث كثيرة متشابكة ولا تركز على حدث واحد يتطور « منذ البداية وحتى الوسط واخيراً النهاية » .

وتاتى على لسان الراوى الذى يقول : لا أحد يستطيع ان يدرك كم كان « منصور أفندى » عزيزاً علينا ونحن صغار ! .. ربما كنت قد تلقيت أول دروسك فى اللغة العربية على رجل مثله ، وربما كان أحد مدرسيك قد علمك مثله كيف تلقى المحفوظات بصوت مرتفع ، والذراع ممدودة الى أعلى فى توتر ، والاصبع تشير بلا توقف الى مكان مجهول ! ... وربما صادفتك فى أول سنوات التعليم روح عذبة تجعل من المدرسة التى تعودنا أن نكرهها ونرهبها شيئا حبيبا نشتاق اليه ونحن نذاكر كل مساء ، ولكن منصور أفندى مع ذلك كان رجلا نادراً .. كان يتمشى فى فناء المدرسة أحيانا فيرى الذين يحومون حول « الكانتين» بلا مال ... واذ ذاك يناديهم من فوره ليعطيهم حبات النعناع التى يملأ بها جيوبه ... الخ ) (١٨) .

والأحداث بالقصة تمتد فترة طويلة منذ كان راويها تلميذا صغيرا فى المدرسة الابتدائية الى أن أصبح طالبا بالجامعة على وشك التخرج .. وهى فترة زمنية أطول من أن تحتملها قصة قصيرة واذا كان العنوان فى القصة القصيرة لا بد أن يعبر عنها ، أو عن مضمونها ، أو على الأقل يوحى بذلك ، فان عنوان هذه القصة « طالبة » لا يؤدى الى شيء من ذلك، والأحداث بها تقدم ذكريات الشرقاوى نفسه وقت أن كان يعيش فى القاهرة مع أخوته ، يتلقون العلم بعيداً عن أسرتهم ، فى القرية « الدلاتون » حيث كانوا يقطنون حى الحلمية ، فى « البداية »

---

(١٨) المجموعة ـ ص ٢٤٤ .

ثم انتقلوا الى حي السيدة تحقيقا لرغبة جدتهم خوفا عليهم من الفتنة ، بعد أن قص « راوى القصة » على والدته صلتهم بمنصــــور افندى المدرس ، وأهل بيته ، ثم عودتهم مرة اخرى الى حى الحلمية بعيدا عن الشارع الذى كان يقطن فيه منصور افندى وأسرته ، حينما وصل بطل القصة الى المرحلة الثانوية ، والتحق بالمدرسة الخديوية .

وهكذا تحتشد القصة بالأحداث والتفاصيل الكثيرة عن منصور افندى وحكاية الراوى معه ومع اسرته ، وحكايات عن الراوى مــــع المدرسين ثم حكاياته بالجامعة مما جعل الحــــدث يفتقــــد الى عنصر الوحدة .

و « البداية » فى قصة « تجربة » التى نشرت تحت عنوان « فتى من الريف » لأول مرة فى « مجلة آخر ساعة » تأتى بخطاب الفتى الجامعى الى ثرية من ربات القصور بقوله : ( سيدتى : الخطأ فى تكوينى وان لم تكن لى حيلة فى هذا التكوين ... وما اظن أن القاهرة بكل رقة نسائها تستطيع أن تغير منى شيئا ! ... وماذا كنت تنتظرين من فتى قضى طفولته فى القرية وأمضى حياته فى مدينة صغيرة ، ثم القى به طموح أبيه الى زحام القاهرة فهو يحيا فيها مغرقا شبابه فى الكتب الجامعية .. ولكن دعينى أشرح لك ... ) (١٩) .

ويظل الفتى يشرح اخلاقيات الريف التى تجسدت فى شخصه فيما يشبه الدرس التعليمى الأخلاقى ولا يصور حدثا فنيا يناسب القصــــة القصيرة .

كما ينتقد نساء المجتمع الثرى ، فيما قبل الثورة ، والذى تمثله السيدة التى يخاطبها . ويبتعد هذا الخطاب كثيرا عن طبيعة الحــــدث الفنى فى القصة القصيرة .

و « البداية » فى قصة « أيام الرعب » تأتى على صورة حوار بين الشرقاوى ، وشاب المانى فى باريس ثم بينه وبين شابة المانية :

ـــ احترس .. احترس ايها المصرى انكم لتقبلون هنا عدة شهور من كل عام لتنفقوا اموالكم الطائلة على نساء الطريق ، ولا يكاد الصيف ينقضى حاملا اجسادكم الثقيلة المكتظة الى بلادكم البعيدة حتى تمتلىء شوارع باريس بقصص عجيبة عن بلاهاتكم الرائعة ..

---

(١٩) المجموعة ـــ ص ٢٨٢ .

— شوارع القاهرة ايضا يا سيدى تمتلىء هى الأخرى بهذه القصص والزفرات ، والدموع ... ) (٢٠) .

ويستمر قليلا فى الحوار مع الشاب حتى أقبلت ... فغمز له بعينه وهو يتهامس ثم تحركت الشابه فى مقعدها وهى تقول :

— هل تصحبنى قليلا .. نعم ... ولكن ستسير معى خطوات الى محطة مترو سان ميشيل أم تفضل أن اعتذر عن هذا الموعد ... انه ثقيل .. ولكن ... فلأنصرف ، اليس هذا افضل ؟ ...

وقبل ان أجيب كانت قد انتهت من البحث عن حقيبـة يدهـا ، واخرجت ٢٠ فرنكا وباغتتها حيرة مخجلة ، غير انها ما لبثت ان سالتنى ، وعيناها تنظران الى اذنى :

— أمعك مائة فرنك ؟ هل تقرضنى مائة فرنك ؟ .

ولم يكن معى مائة فرنك ... وقلت لها :

— اننى انتظر من يحمل الى مالا .. انصرفى انت ان شئت وسأدفع لك ثمن الشراب على اية حال ...

وتستمر المقدمة وتطول ليتخذها الشرقاوى مبرراً كى يكمل قصته بأحاديث كثيرة عن الحرب وويلاتها وآثارها على الناس ، وما تتركه فى حياتهم من محن دامية ، مما يبعد الحدث عن طبيعته التى يجب أن يكون عليها فى القصة القصيرة ، كما أن القصة تخسر كثيراً بالمقدمات التى توضح قصد الكاتب مما يعوق استقبال القارىء للفعل فيها بصورة تلقائية .

و « البداية » فى قصة « بركة الفيل » تأتى على لسان الراوى حيث يقول : ( عرفت عم « بسيونى » وأحببته وناديته انا الآخـر بعم « بسيونى » كما تعودت تلك الحارة الصغيرة من بركة الفيل ... كنت اذا ذاك طالبا فى الجامعة ، تصطخب الهمسات فى الأعماق من نفسى ، ويضطرم بى حب غامض للخطر ، وخوف حزين من المجهول ، واستعداد خارق لأن أحب كل فتاة ، وأقبل كل امرأة ، ورغبة لا تقاوم فى اجتناء كل السعادة ، واقتحام العوالم التى لم أعرفها بعد ) (٢١) .

وتتفرع الأحداث الكثيرة بالقصة وتمتد على خلاف ما ينبغى فى القصة القصيرة من تركيز وتكثيف فيتحدث عن فتيات كثيرات مشين فى

---

(٢٠) المجموعة — ص ٣٠١ .
(٢١) المجموعة — ص ٣١٣ .

شارع « فؤاد » فوجدن الطريق الى الثياب الفاخـرة « شويكـار » و « خضرة » الخادمة التى أصبحت نجمة سينمائية ، وتحدثت القصـة عن أحداث أخرى حيث يدخل « بسيونى » على « عبد اللطيف » ومعه « الراوى » وهما منهمكان فى المذاكرة ليخبرهما بأن الانجليز قد خطفوا « حسنية » ، ولما استفسر « عبد اللطيف » من عم « بسيونى » عن الأمر روى لهما أن حسنية قالت له فى الصباح أنها ستذهب الى شارع فؤاد مع بنت عمها ، فحذرها من ذلك ، ولما ساورته الشكوك بعد عودته عرف أنها ذهبت لزيارة عمتها ، وأن المحذور قد وقع ويستمر تطـور الأحداث فيشتبك « بسيونى » فى مصادمات مع الانجليز فى شارع فؤاد وهكذا تكثر الأحداث مما يجعل الحدث فى القصة غير فنى اذ ( يجب أن يقوم على فكرة واحدة ، تعالج حتى نهايتها المنطقية ، بهدف واحـد مطلق ، وطريقة متناسقة مع بقية عناصر القصة ، ويعد الوصول الى تلك الوحدة من أعقد المشاكل فى كتابة القصة القصيرة فضلا عن أن اتقان هذا العمل وعملية تكثيف الوسيلة للغاية تمنح القـارىء لذة جمـالية خاصة ، وحتى يتم بناء هذه الوحدة يجب أن تراعى من الجملة الأولى ويظل محافظا عليها الى آخر كلمة فى القصة القصيرة ) (٢٢) .

## النهـــاية

ان القدرة على صياغة « نهاية » جيدة للقصة القصيرة تدل على براعة الكاتب ( وتظهر « النهاية » مقدرته على استخـدام القصـة القصيرة كنقطة انطلاق لخلق منظور عميق للحياة ، ينشأ بشكل لا يمكن تقدير قيمته من موقف محسوس ويكون مشدوداً اليه شداً وثيقاً وهذه القدرة على المضى من خلف اطار عالم ذاتى ، ومستوى معين للواقع ، الى منظور للحياة ككل ، بينما يظل يحتفظ بذلك فى داخل حدود معينة ، هى سر جمال القصة الذى بدونه تصبح صـورا عجيبـه تحتوى على تعليمات واسعة للحياة ) (٢٣) .

و « النهاية » تكتسب أهميتها الخاصة لأنهـا : ( النقطـة التى تتجمع فيها ، وتنتهى اليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه

(٢٢) سيد حامد النساج ـ اتجاهات القصة القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٢٩ .

(٢٣) Jo'ians Katzer, ed. A.P. Chekhov, Fireign Language, Publishing Haus, Mosco, p. 117.

المحدد الذى يريد الكاتب الابانة عنه ، ولذلك فنحن نسمى هذه النقطة لحظة التنوير ) (٢٤) .

وقد رأيت أن اقف وقفة خاصة عند النهايات فى قصص الشرقاوى، بعد أن عرضت لسير الحدث فى بداية القصة ووسطها ، وذلك لما للنهاية من أهمية خاصة ، وايضا لما فعله الشرقاوى بتلك النهايات .

وقد رأينا فى العرض السابق للحدث فى قصصه كيف تدم حكاية أو موقفا أو مجموعة من المواقف أو الأحداث تأخذ فى التطور « من البداية وحتى النهاية » ومعروف أن القصة القصيرة لا تقدم حكاية وانمـــا هى مواجهة مباشرة لحقيقة الانسان فى موقف يحرم فيه من حقوقه ولا بد أن تكون القصة القصيرة الجيدة متفردة دائمـــا بنهاياتهـــا الخاصـــة وتكنيكها الفنى الخاص ، وفى استعراض لبعض نهايات قصص « أرض المعركة » نجد أن :

« النهاية » فى قصة « أول دستور » وخـــرج العـــلماء مـــن الاجتماع فتلقاهم الناس مستبشرين وقد علموا بكل ما حدث ويصلى كل شيخ ، وحوله كتلة من اهل القاهرة والريف ، وقد رفعوا رءوسهم الآن — وسرت فى الوجوه اشراقة النصر الأمل ... وفتحت الأسواق .. وعاد الناس الى اعمالهم فرحين ! ) (٢٥) .

ان القصة تنتهى بفرح الناس رغم ما سبقهـــا من غضب وآلام وصراع ومعاناة .

و « النهاية » فى قصة « البحث عن عـــزاء » ( وعندما اخذت الشمس تلقى أشباح الغروب على فلول الجيش الفرنسى المتقهقـــر ، كانت السيدة « نفيســـه » تعود الى قصرها ، وقـــد اســـودت يداها بالبارود وعفر الدخان وجهها الناصع ... وعلى طول الطريق كانت تفكر فيما يجب أن تضعه فى الثورة من غد .

وفى الحق أنها لم تعد متعبة القلب فقد وجدت العزاء كانت تشعر فى كل أرجاء نفسها بسعادة لم تعرفها من قبل ... وتحس بنشوة من يقبل فى حياته على أسعد أيام العمر ! ) (٢٦) .

---

(٢٤) انظر : رشاد رشدى ـ مرجع سابق ـ ص ٩٥ : ١١٤ .
(٢٥) المجموعة ـ ص ٢٠ .
(٢٦) المجموعة ـ ص ٣٦ .

ان « النهاية » تجعل بطلة القصة فى كلمات قليلـــة جــداً تحس بنشوة « من يقبل فى حياته على اسعد ايام العمر » ، رغم ما سبقها من مواقف واحداث مليئة بالصراع والألم والدموع .

لقد اهتم الشرقاوى فى مجموعة « أرض المعركة » بتقديم مجموعة اخبار من التاريخ فى كل قصة وكثيراً من الأحداث المتشابكة ليزودنـــا بمعلومات كثيرة تحكى عن معاناة البطل أو الأبطال فى القصة واخيرا تأتى النهاية المتفائلة بمستقبل سعيد .

و « النهاية » المتفائلة فى قصة « الفأس » رغم ما سبقهـــا من صراع مرير ضد المحتل وسياط وتعذيب للمناضلين لـــكن تأتى فجـــأة بقوله : ( لم تعد السياط تنضج الجلود بعد .. ولكن الظهور لا تزال منحنية تحت الشمس بلا طائل .. واصحاب الوجوه الحمراء يحتشدون فى الصحراء .. ويستعبدون الرجال بالمصالح .. وعطر البرتقال يفعم نسمات الأرض العزيزة ... و « محمد » مازال يؤمن بأن الفئوس يجب أن ترتفع من جديد ..

وفى اعماق كل الفلاحين امل مبهم وهتاف صـــارخ متى ترتفـــع الفأس ... أيجب أن ترفع الفأس ) (٢٧) .

و « النهاية » فى قصة « ليلة الزفاف » تعبر عن سعادة الناس وضحكهم بعد مضى اعوام قلائل من الحوادث المؤلمـــة التى حفلت بها القصة من هتك لعرض الأم ، الى جوع الطفلة ، الى أحزان البشر .

وتأتى « النهاية » السعيدة فى ثلاثة أسطر تقول :

( ولم تكد تمضى اعوام قلائل على هذه الليلة حتى كان العقلاء من الرجال والنساء يصنعون بدولة الأمراء نفس ما صنعته « أم خديجة » وعادوا جميعا يضحكن كأعقل ما يضحك العقلاء الضاحكون ) (٢٨) .

ان « الحدث » فى القصة يقود القارىء الى توقع أشياء لكنهـــا لا تحدث ويفاجأ بهذه النهاية السعيدة التى لا علاقة لها بالشخصيات ولا بالأحداث التى صورها فى القصة وهكذا لا تأتى النهاية كنتيجـــــة محتومة لما سبقها .

و « النهاية » فى قصة « شعاع الفجر » تأتى أيضـــا سعـــيدة ومتفائلة بالمستقبل :

---

(٢٧) المجموعة ـ ص ٤٤ .
(٢٨) المجموعة ـ ص ٥٥ .

( وتقدم الولاة الجدد فى خشوع واذعان ، فقبلوا أيدى العلماء ، وقال « اسماعيل بك » : يا اسيادنا الشيوخ ، لسنا حكاما ، وانما نحن عبيد فضلكم ، وفى الحق انهم فى تلك اللحظات كانوا اطوع من العبيد ، وعاد الناس الى بيوتهم راضين ، ففتحوا الحوانيت ، ونامت القاهرة كاطيب ما تنام المدن الظافرة ، وقد التأمت فى قلبها بعض الجراحات وعادت « الحسينية » الى ركب الحياة ، تعمل وتضحك ، وتنتظر ما يكون من أمر الوالى الجديد ، والفجر يلوح ) (٢٩) .

ان « النهاية » لم تأت نتيجة لاكتمال الحدث بل هى دخيلة ومفروضة عليه من الخارج لتؤكد رغبة الشرقاوى دائما ان تنتهى القصة بالتفاؤل والسعادة وانتصار عناصر المقاومة على أعداء الوطن .

و « النهاية » فى قصة « الأغلال » تؤكد انتصار الشعب فى كفاحه الذى دوخ المحتل .

( فالعرب يهاجمون على طول الطريق تحت الشمس المحرقة ، والقرى تغلق الأبواب فى وجه الغزاة وتصب عليهم الويلات ! .

وهكذا لا تستطيع الحملة ان تظفر بلقمة من زاد أو قطرة ماء .

وتنتهى بها المطاف الى « دمنهور » لتجد ستة آلاف نفس مصرية تحمل السلاح ! وتعود الكتيبة منهكة القوى ... تئن ... وتلهث ... وتلعن ... وفى الأعماق من كل رجل صوت يقول : اى شعب هذا الذى يدوخ أعظم جيش فى العالم وهو بعد فقير مريض مهزول . لا يكاد يقوى على حمل الأغلال ) (٣٠) .

و « النهاية » فى قصة « بلا أجر » تأتى لتؤكد صورة الأبطال الأقوياء بعد أن صور الحدث بها مجموعة من رجال المقاومة المصرية تتظاهر بالعمل كبحارة على سفينة « الكابتن جوليان » المنحدرة مع ماء النيل الى فرع رشيد متجهة الى الاسكندرية لتحمل رسالة للقوة المحتلة هناك، والذين يكشفون عن هويتهم فى الوقت المناسب حين يأمر « جوليان » جنوده باطلاق النار على جموع الفلاحين المحتشدة على جانبى النيل ، فيدس كل رجل من هؤلاء البحارة المصريين يده فى جيبه ، ليخرج قطعة سلاح ، ثم جنحوا بالسفينة الى الشاطىء ... وتقول النهاية على لسان « السيد عمر مكرم » :

---

(٢٩) المجموعة ـ ص ٧٤ .
(٣٠) المجموعة ـ ص ٨٧ .

( اللهم اننا لم نرد هذه الدماء ولكنهم يسرقون أقواتنا ويحتلون أرضنا .. ويغتصبون ديارنا ويفسدون ضمائر الضعفاء منا ... اللهم لا تعاقبنا بما فعل السفهاء منا واعف عنا .. اللهم على اسمك نضرب .. وبك نهتدى حتى نطهر الأرض الحرام .. اللهم اننا لم نرد هذه الدماء وما أردنا الا الحق .

ودوت فى أعماق الشيخ أنغام مقدسة وأصبح لانعكاس الشموع ، وعلى وجهه المخضل بحبات الدموع روعة القديسين فى الزمان القديم .

ومسح الشيخ وجهه .. والشعب يضرب .. ثم يضرب ) (٣١) .

و « النهاية » فى قصة « ذات ليلة » نهاية سعيدة تعبر عن انتصار الشعب وتحقيقه الهدف من ثورته على « البرديسى » : ( فى تلك الليلة ظلت القاهرة ترقص وتغنى على ضوء المشاعل الحمراء وشهدت « بركة الفيل » أولى الضحكات الخالصة الصادقة وفى الصباح كان كل رجل وامرأة ينظر الى الآخر فى اكبار وأمل مطمئن ، لقد صنعوا شيئا ذات ليلة .. وسيصنعون غداً شيئا .. وهم يستطيعون ان يصنعوا كل شىء على الدوام ! ) (٣٢) .

ان الشرقاوى باصراره على الاتيان بنهاية سعيدة متفائلة لكل قصة يؤكد عدم اهتمامه باحكام البناء القصصى ووحدته ، والتأليف بين عناصره .

فى حين يجب على الكاتب أن يضع نصب عينيه أن « القصة القصيرة » وحدة متكاملة ، كل جزء فى تركيبها يؤدى وظيفته ويقع الموقع الملائم له فى خطة شاملة ، والا تداعى البنيان كله . ويجب على الكاتب الا يبدأ الكتابة دون خطة محددة معتمداً على الهام اللحظة ، لأنه قد ينسى البداية حين يصل الى النهاية ، ان وضع النهاية أمام عين الكاتب دائما هو وحده الذى يتيح للحبكة التسلسل المنطقى ) (٣٣) .

و « النهاية » فى قصة « الخدعة » نهاية متفائلة سعيدة تعبر عن انتصار جماهير الشعب على الأعداء واستمرار الحياة بكل بهجتها واشراقها .

---

(٣١) ـ ص ٩٥ .
(٣٢) المجموعة ـ ص ١٠١ .
(٣٣) يوسف الشارونى ـ مرجع سابق ـ ص ٥٤ ، ٥٥ .

( وبدات بهجة الحياة تشرق من جديد فى وجوه الأحياء من اهل القاهرة وادركوا منذ ذلك اليوم انهم يستطيعون ان يفرضوا خصومهم على الأمراء وعلى الوالى نفسه ، وأنهم يستطيعـون دائما ان يكسبوا المعركة مهما يكن النصر بعيد المنال حتى لو تخلى عنهم قوادهم لبعض الوقت ) (٣٤) .

و «النهاية » فى قصة « دخول الظافرين » تعبر عن ارادة الثورة والتفاؤل بها رغم الصبى الذى لا يحتمل جراحات صدره بعد ... ، وانه هوى ينزف منه الدم ..

لكن الشرقاوى يصر على أن يجعله فى « النهاية » ( يلوح بالمطرقة فى فضـاء الزقـاق المترب ... أكانت ارادة الثورة تهتز فى نبضـات الصغير ، وأبوه يستلقى ليتخذ مكانه بين الشهداء ) (٣٥) .

و « النهاية » فى قصة « أرض المعركة » تعبر عن انتصار الشعب المصرى رغم أن الأحداث بها امتلأت بالصراع .. والمعاناة .. ( فلم تكد تبدأ الدراسة الأزهر .. ويخرج فى أول مظاهرة حتى وقع تحت سنابك خيل ضابط مصرى ولكنه ظل يهتف والحصان يجره على الأرض ودمـه ينزف « تحيا مصر ! نموت وتحيا مصر » ) (٣٦) .

و « النهاية » فى قصة « خمسة قناطير من السمن » تعبـر عن السعادة والغناء والزغاريد والهتافات والأمل فى المستقبل : ( ولم تنم القرية فى تلك الليلة .. فقد خرج النساء والأطفال ينشدون .. وهزت الزغاريد والهتافات ارجاء الليل ، بينما كان الشيخ جوده ، ومن ورائه القافلة والرجال يسرعون الى المعركة ، تحت شعـاع الفجـر ونظر الشيخ جودة الى الخلف فوجد أطفال القرى مازلوا يسيرون بالأغصان الصغيرة متوعدين فقال لهم ضاحكـا : ارجعـوا يا اولاد .. سيأتى دوركم فيما بعد ) (٣٧) .

و « النهاية » فى قصة « فى الصيف صادوا الحمام » تأتى مفعمة بالأمل والتفاؤل بالغد المشرق لأهل القرية رغم انهم عادوا ( بعد أن دفنت القرية ضحاياها ... ومصطفى ... عـادت تداعب الأطفـال الآخرين وترى فى بريق عيونهم نور الغد الجديد ، وعادت الحمامات

---

(٣٤) المجموعة ـ ص ١١٤ .
(٣٥) المجموعة ـ ص ١٤٢ .
(٣٦) المجموعة ـ ص ١٥٠ .
(٣٧) المجموعة ـ ص ١٥٨ .

تحلق فوق القرية ... بيضاء كالأمل ... نشيطة رفرافة كالمعركة .. طيبة كالسلام ) (٣٨) .

و « النهاية » فى قصة « قرية مؤمنة » يأتى بها الشرقاوى على الوجه التالى :

( وتعثر فى طرقات القرية بعض جنود يهربـــون الى القصر .. وفى القصر تجمع نحو عشرين جنديا هم كل من بقى من حملة التأديب وجن جنون الباشا من الرعب ، وأخذ يصدر أوامره للجنود أن يحرقوا القرية على من فيها ، غير أن الفلاحين كانوا يزحفـــون الى القصر ، ليحاصروا سيده والجنود ، بينما كان الأطفال والنساء فى تلك الليلـــة الرائعة قد تجمعوا خلف القصر واخذوا يقذفونه بالمشاعل ، واشتعلت النار فى مخازن التبن ، وأحس من فى القصر انهم محاصرون وعلى أضواء النار التى تلتهم كل شىء قفز الجنود من نافذة جانبيـــة ومن ورائهم صاحب القصر ، ولم يستطع احد بعد أن يؤدب القرية العاصية .... وعسكرت الفرقة الانجليزية فى بيت الباشا ، ثم بدأ قائدها يوزعها الى مجموعات صغيرة ، وتوزعت المجموعات الصغيرة على الدور ، وبدأت أبواب الدور الخشبية تتمزق تحت ضغوط الجنود ، ويندفع الجنود الى داخل الدهاليز المظلمة حيث يتلقاها الفلاحون بضربات الفئوس ونيران البنادق ) (٣٩) .

و « النهاية » تعبر عن بطولة وصمود أهل « القريـــة المؤمنة » رجالها ، ونساؤها ، واطفالها .

و « النهاية » فى قصة « تاج الشوك » تعبر عن سعادة ونجـــاح مقاومة الشعب لجنود المحتل لكنها تقدم لنا مفاجأة لم نتوقعها فـ « على ابن الشاويش عبد الله » هو قائد المظاهرة ( وفتح الضـــابط عينيه كالمجنون ، وبدأت يده تهبط بالمسدس ، وتوالت عليه اسئلة . لماذا يقتل الجنود أولادهم ؟ لماذا يقتلون اخوتهم ؟ ولم يستطع الضابط ان يقول شيئا ...

كانت الدهشة قد فتحت فمه على ذهول أخرس ولم يستطع أن يفكر حتى فيما ينتظره من جزاء ، ونظر الشاويش الى المظاهرة وأشار الى

---

(٣٨) المجموعة ـ ص ١٦٤ .
(٣٩) المجموعة ـ ص ١٧٢ .

قائدها بفخر : ده ابنى على .. وضحك الجنود من حوله قائلين : « الله يتويك يا على » والله خلفت يا شاويش عبد الله ) (٤٠) .

لكن هذه « النهاية » لا تأتى بصـــورة طبيعيـــة ، او منطقيـــة فالقارىء يكتشف فجأة أن بطل المظاهرة هو « على » ابن الشاويش « عبد الله » مما جعلها نهاية مفتعلة ، تعتمد على الصدفة وعدم التمهيد لما حدث فى النهاية .

و « النهاية » فى قصة « المرة القادمة » تعبر عــن الانطـــلاق والسعادة فقد ( انطلقت ضحكة لأول مرة فى هـــذا الخـــراب المفعم بالموت .. وصاح رجل كلوا جيدا اليوم .. ناكل بغلة يا رجال ، وسيأتى دور البغل عن قريب ) (٤١) .

ان « النهاية » فى مجموعة « أرض المعركة » جاءت دائما مفتعلة ومفروضة على الأحداث ، ولم تأت كنتيجة حتمية لعوامل الحدث التى صورها منذ البداية وحتى نقطة النهاية ، كانت النهاية دائما متفائلة مهما كان الصراع وطبيعة الأحداث فى القصة فهى تتفـــاءل بأن المستقبـــل سيحمل الخير ، وسينتصر المظلوم ... الخ ... ليس هذا فحسب بل انه كتب نهاية متفائلة لنفس القصة التى كانت نهايتها مأساوية عندما أعاد نشرها فى مجموعته الكاملة (٤٢) .

و « النهاية » فى قصص مجموعة « أحـــلام صغـــيرة » رغم ان قصص المجموعة تختلف تماما فى موضوعاتها عن قصص مجموعة « أرض المعركة » فان نهاياتها قد ظلت على نفس الصورة التى اغـــرم بهـــا الشرقاوى مهما اختلفت طبيعة الأحداث أو الموضوعات والمضامين نجد النهاية المتفائلة السعيدة فى ختام القصة ، وأكاد اثق أن القارىء للقصة يعلم بعد سطور قليلة من بدايتها بهذه النهاية السعيدة التى سيغتبط بها بطل او أبطال القصة فمثلا :

« النهاية » فى قصة « احلام صغيرة » حلم الفتى فى أن يحتفـــظ بالبدلة فى العام الجديد ( وعندما وصل مصطفى الى الحقل .. وكان قد انتهى من البكاء .. وبدأ يحلم بالذهاب الى مدرسة المدينة فى العام الجديد ، واقسم أن يغلق الصندوق على البدلة التى سيشتريها لـــه

---

(٤٠) المجموعة ـ ص ١٨٠ .

(٤١) المجموعة ـ ص ١٨٦ .

(٤٢) « طيف حب » ـ مجلة آخر ساعة ع ٦٧٦ فى ١٩٤٧/١٠/٨ .
« الدرس الأول » المجموعة ـ ص ٢٣٤ .

ابوه .. أن يقفله بالقفل والمفتاح ، ويحرسه طول الليل .. أو ينام على الصندوق ، بعد أن يخرج العنزة من الحجرة تماما !! ) (٤٣) .

و « النهاية » فى قصة « لحظة » تعبر عن السعـــادة الغـــامرة للزوجين بعد حياة مليئة بالشك والقلق ( وعندما اشرقت شمس يوم جديد عليهما نهضت اعتدال تغنى وتقبله وقام هو من نومه يبتسم لأول مرة منذ اسبوع ... وتركها تحكى له فكرتها الأولى عن محمود وهى تسخر من سذاجتها القديمة .. وملأ رنين ضحكـــها قلبه وأعصــــابه بالراحـــة .. وضمهــا الى صـــدره من جديـــد ، واستغرقا فى عناق طويل ، كأنهما فى الأيام الأولى من شهر العسل ... وتعودت اعتدال بعد ذلك حين تتحدث عن محمود أن تتكلم ببساطة كأنه اى مدرس آخر من مدرسيها فى الكلية ... واستغرقت مع زوجها فى التفكير والمناقشات الضاحكة عن اسم الطفل أو الطفلة ، وفى الاحتفال باستقبال المولود بعد خمسة شهور ) (٤٤) .

حقا ان « النهاية » فى القصة القصيرة ( هى المرحلة الأخيرة من مراحل بنائها حيث تتجمع كل عناصر الحدث فى نقطة واحدة ينتهى بهـــا الحدث وهى ما نسميها نقطة التنوير ) (٤٥) ... لكننا لا نجد فى مثل هذه النهاية ما يحقق هذا المعنى .

و « النهاية » فى قصة « المعجزة » هى نهاية متفائلـــة مشرقـــة ( ولأول مرة يسمع الفلاحون اسم « سيدى رجب » وكأنه واحد منهم .. وشعروا بأنه ليس هو هذا المجهول أو الأسرار والمعجزات .. شعروا أن سره ليس مخيفا ولا هائلا .. وانما هو سر يمكن أن يكون مألوفا .. ولأول مرة منذ زمن بعيد .. يقبل الخريف على القرية فيجدها نابضة بالضحك والأمل والاشراق !! ) (٤٦) .

انه يأتى فى « النهاية » بمعنى جديد لا يتصل بالحدث فى بدايـــة القصة ووسطها بالرغم انه من المعروف ان ( المعنى فى القصة لا يقوم فى جزء منها دون الآخر بل هو معنى كلى لأن القصـــة تصـــور حدثا متكاملا تقوم بين أركانه الثلاثة علاقة عضوية كالعلاقة التى تقوم بين أعضاء الجسم الحى كل منها يقوم على خدمة الآخر ، فهى وحدة لا يمكن أن تتجزأ ) (٤٧) .

---

(٤٣) المجموعة ـ ص ٢٠١ .
(٤٤) المجموعة ـ ص ١٢٩ .
(٤٥) رشاد رشدى ـ مرجع سابق ـ ص ٨٥
(٤٦) المجموعة ـ ص ٢٣٣ .
(٤٧) رشاد رشدى ـ مرجع سابق ـ ص ٩٢ ، ٩٣ .

و « النهاية » فى قصة « الدرس الأول » بالمجموعة وهى نفس قصة « طيف حب » (٤٨) لكن الشرقاوى غيرها بالمجموعـة وجعلهـا نهاية سعيدة حالمة ( وذات صباح وجدت نفسها تستقبل عامها العشرين، وقد انتقلت الى سنة دراسية أعلي ، ولكنها لم تعد تنفق امسيات الخريف حزينة وحيدة تتأمل الأشعة الغاربة . بل بدات تفكر فى كل ما أثاره المدرس فى اعماقها ذات صيف .. ومع همسات الخريف اخذت تهمس فى داخلها أصداء من كلمات المدرس الذى ذهب مختلطة بكلمات سمعتها من أخيها : اليس من حق المحرومين أن يصرخوا فى وجه ظالميهم ؟!

وهى أيضا .. فى وجه من تصرخ !!

والتمعت عيناها ببريق عجيب اخـاذ ، وهى تطلب من أخيهـا الأكبر أن يأخذها معه الى حيث يتحدثون عن الحق والمستقبل !! ) (٤٩).

و « النهاية » فى المجلة كانت تصور يأس الفتاة وحزنها ( وذات صباح وجدت نفسها تستقبل عامها العشرين ومازالت امسيات الخريف حزينة وحيدة، تتأمل الأشعة الغاربة التى تذوب فى الظلام ، شعاعا بعد شعاع مثل أيامها تماما ) (٥٠) .

لقد اتى الشرقاوى فى القصة بالمجموعة بهذه النهاية المختلفة تماما عن سابقتها فى نفس القصة التى نشرت قبل الثورة « عام ١٩٤٧ » فبعد أن كانت الفتـاة آنذاك ( تنفـق أمسيـات الخـريف حـزينة وحيدة ... الخ ) ينفى ذلك فى نهاية القصة بالمجموعة فيقول انها ( لم تعـد تنفـق امسـيات الخـريف حـزينة وحيـدة ... الخ » وارى أن هـذا يرجـع الى رؤيته التى تغـيرت بعـد قيام ثورة يولية « سنة ١٩٥٢ » بتأثير الاحساس بالأمل والتفاؤل فى المستقبل الذى عاشه الكاتب كما عاشه الناس جميعا فى ذلك الوقت ، لكن ما آخذه عليه أيضا أنه اضاف للنهاية ذلك الحديث المفتعل الذى جاء بلا ايـة مناسبة تستدعيه عن الدفاع عن المحرومين ، وضرورة ثورتهم وصراخهم فى وجه ظالميهم ، واخيرا ختم النهاية بالنظرة المتفائلة جدا الى الحق ، والمستقبل ، وقد سادت تيمة التفاؤل فى كتابات الشرقاوى بعد قيـام الثورة خاصة بالاضافة الى نزوعه الواضح المقصود الى الدفاع عـن المقهورين ، والكادحين ، والمظلومين ، وثورتهم على الظلم كان ذلك

---

(٤٨) مجلة آخر ساعة ـ العدد ٦٧٦ ـ فى ١٩٤٧/١٠/٨ .
(٤٩) المجموعة ـ ص ٢٤٣ .
(٥٠) مجلة آخر ساعة ـ المرجع السابق .

مسايراً للأفكار الاشتراكية التى شاعت آنذاك ، مما دفعه أن يضيف الى نهاية هذه القصة ذلك الصراخ فى الظالمين دون مناسبة ، ان المدرس ذهب ولم يعد، بعد أن أدى مهمته فى اعطائها الدروس الخاصة، ولم يكن فى هذا ظلما لأحد ، يتطلب اضافة هذه النهاية التى جاءت مفتعلة ، مما يشير الى عدم اهتمام الشرقاوى بالدور الفنى الذى تلعبه نهاية القصة القصيرة ، وذلك بوضعه نهاية مختلفة فى المضمون ، بدلا من نهاية كانت لنفس القصة ، فالنهاية فى القصة القصيرة عبارة عن لحظة تنوير يكتمل بها معنى الحدث ، وكل ما سبق فى القصة يؤدى بالضرورة الى نقطة التنوير هذه التى تبرز معنى كل ما سبقها فى القصة، وتتجمع فيها ، وتنتهى اليها خيوط الحدث كلها .. ( ان « النهاية » فى القصة القصيرة تأتى كنتيجة حتمية لما سبقها فبعد اثارة الدهشة التى أحدثها الكاتب ، تكون نقطة النهاية فى القصة ذات علاقة وثيقة بالشخصيات والأحداث التى صورها ، اى بالخيوط التى رسمها ، وهكذا تأتى نقطة التنوير نتيجة محتومة لما سبقها ) (٥١) .

فكيف يجوز للشرقاوى أن يغير نهاية نفس القصة فيحول سير الحدث فى النهاية من اليأس ، الى السعادة والتفاؤل .

و « النهاية » فى قصة « طالبة » جاءت مختلفة عما عودنا عليه الشرقاوى فى قصصه ، فقد أنهاها بطلها بقوله عن الفتاة ( وعلى اية حال فلست أنا بالفتى الذى يستطيع أن يتزوج ابنته .. ولو أننى تزوجتها لما استطعت أن اقدم لها كلمة واحدة من تلك الكلمات التى تسمعها فى السينما وتقرؤها فى القصص وتعتقد أن كل زوج يقولها لزوجته ... قد تتزوج المسكينة ذات يوم ... ولكنها لن تجد زوجها يقول لها هذه الكلمات ويصنع لحياتها المواقف التى خلمت بها .... وستظل تبحث فى أعماق كل رجل عن فتى يهمس فى اذنها بهذه الكلمات ! ) (٥٢) .

و « النهاية » فى قصة « العقرب » بعد أن كانت تعبر عن الاصرار والتحدى والأمل الذى ملأ نفوس الرجال وبطل القصة ، حسان تغيرت بسبب تعرض حسان للدغة العقرب ( دوت الضحكات .... وكانوا كلهم منحنين والأسياخ فى أيديهم وقال أحدهم :

---

(٥١) انظر : رشاد رشدى ـ مرجع سابق ـ ص ٦١ : ١١٣ .
(٥٢) المجموعة ـ ص ٢٦٥ .

دا كنز يا ولاد ... دى ليلة القدر يا اخوتى .. دى .. الواحد يقول ايه بس ... دى ليلة بيضة ... ثم قطع كلماته وصرخ مروعا :

ـــ حاسب يا « حسان » اللى تحت رجلك ...

وسكتت الضحكات فجأة ... وخيم صمت رهيب ... ووقـــع « حسان » على الأرض ... وهو يئن :

ـــ يا خسارة يا ولاد .. رحت يا « حســـان » ... مالحقتش تتهنى بحاجة يا حسان .

وخفت صوت حسان ولم ترتفع هامات الرجال ... الأيدى فى الأسياخ تانقط الحشرات الزاحفة .. والدموع تختلط بالتراب الـــذى تمدد عليه حسان ) (٥٣).

وهكذا خرجت نهاية القصة عن قاعدة نهايات قصص الشرقاوى باختلاط ... الدموع بالتراب الذى تمدد عليه « حسان » ، لذا يمكن أن نقول ان هذه النهاية جاءت متلائمة ومتسقة مع الحدث بها فحققت الشرط الفنى للنهاية فى القصة القصيرة وهو أن ( تتوحد النهاية مـــع أركان الحدث الثلاث الشخصيات والحوادث والمعنى ولا تصبح القصة مجرد خبر يزودنا بالمعلومات بل حدثا كامل التطور له بداية ، ووسط ، أى أن كل مرحلة فيها تؤدى بالضرورة والحتمية الى المرحلة التى تليها فتثير الرغبة فى القارىء ثم تشبعها وبذلك يتحقق لها الشكل وهـــو ما يميز العمل الفنى عن غيره ) (٥٤) .

و « النهاية » فى قصة « تجربة » تعبر عن سعـــادة بطلهـــا بعد استيعابه التجربة التى آلمته وهى العلاقة بينه وبين سيدة ليست من طبقته ، ولا تعبأ بقيم الريف التى ينتمى اليها أنه رغم كل شىء سيعود الى قريته، ، ويوجه لهذه السيدة هذا الخطاب ( وبعد ... فدعينى لآخر مرة أقل لك .. اننى أحببت اللاتينية فجأة ، واننى دبرت المراجع للبحث المطلوب منى ، فقد طفت بالطلبة بعد أن تركتك ووجدت طالبا يقرضنى المراجع لبعض الوقت ... وهأنذا اتعجل الامتحان لأعود الى القرية .. ناجحا .. فأروى للناس هناك قصتك معى فيما أروى لهم من انباء القاهرة التى تعمر سهرات القرويين فى ليالى الصيف العبقة بروائح الحصاد ... ! ) (٥٥) .

---

(٥٣) المجموعة ـ ص ٢٨١ .
(٥٤) رشاد رشدى ـ مرجع سابق ـ ص ٩٣ .
(٥٥) المجموعة ـ ص ٢٨٨ .

و « النهاية » فى قصة « الخادم » تأتى متسقه مع ما سبقها من نسيج وتتلاحم به فتعبر عن وحدة لا تتجزأ ويتحقق لها ما نطلبه لنهاية القصة القصيرة من وحدة الدافع ، ووحدة الهدف ، ووحدة الحدث ، ووحدة الانطباع ، وذلك من خلال تعبيرها عن لحظة محددة فى حياة بطلها الخادم هنداوى وقد ( مضى هنداوى مختلطا بالزحام ... بينما كان أصدقاء العمدة يهوون الى جانبه على الأرض يحاولون أن يمسحوا عنه التراب ... ) (٥٦) .

وأرى أن هذه القصة تقترب كثيرا من مفهوم القصة القصيرة بما توفر لها من وحدة الحدث فقد اكتمل لها ما نتطلبه من أن تصور حدثا كاملا يجلو موقفا معينا وينظر الى زاوية معينة لا عدة زاويا ويلقى عليها ضوءاً معينا لا عدة أضواء ، ويصور موقفا معينا فى حياة فرد أو اكثر ولا يصور الحياة بأكملها .

و « النهاية » فى قصة « أيام الرعب » تكملة لحديث بطلها الذى استمر منذ بدايتها فيما يشبه الخطب عن الحرب وبشاعتها يقول : ( ومضيت فى طريقى خطوات ... وعلى حائط كبير رأيت أمامى لوحة ضخمة تملؤها صورة مفزعة « لهيروشيما » المدينة التى سحقتها القنبلة الذرية وقد كتب عليها بحروف حمراء « قاوموا دعاة الحرب ولا تعيدوا تسليح المانيا قاوموا التسليح ... نريد الحياة » وفى ذيل الصورة التى تحكى انفجار الجحيم بآلاف الرجال والنساء والأطفال علقت صورة أخرى لأطفال كوريا أنصاف موتى على أنصاف أحياء ...

وقد كتب تحتها « أيها الآباء ... أيتها الأمهات الفرنسيات جنبوا أطفالكم هذا المصير » .

ومضيت أفكر فى طفلتى ، وفى هذا المصير ويدى تهتز فى الفضاء ! ) (٥٧) .

وهذه « النهاية » تبتعد عن مفهوم نهاية القصة القصيرة وهذا طبيعى لأن القصة كلها لم يتوفر بها أى سمة من سمات القصة القصيرة فهى لم تنشأ عن موقف معين ينمو ويتطور حتى يصل بالضرورة الى نقطة يكتسب فيها الحدث معناه .

و « النهاية » فى قصة « بركة الفيل » تتناسب مع سير الحدث فيها وتقدم النتيجة المنطقية التى تحدث الانطباع المطلوب منها فقد عبرت

---

(٥٦) المجموعة ـ ص ٣٠٠ .
(٥٧) المجموعة ـ ص ٣١٢ .

عن حدث نشأ منموقف معين وتطور الى نقطة معينة اكتمل بها معنى الحدث حيث ( سرت همهمة فى الجمع : « تسلم يا بسـيونى » وفى الصباح لم يستطع على افندى ان يرفع راسه او ينظر فى وجه احـد ابناء الحارة ، ولم تفتح زوجته شباكا ..

وعندما عدنا من قرانا بعد اجازة الصيف وجدنا على افندى قد نزح بابنته حسنية من الحى كله .. وصوت عم « بسيونى » ينطلق من جديد ، ينـادى على البرتقال ... ويمـلأ الحـارة بالضحـكات والمواويل ! ) (٥٨) لقد احتفظت النهاية بتميمة التفاؤل والسعادة رغم المأساة التى جسدها الحدث بالقصة .

و « النهاية » فى قصة « فى المطر » نهاية جيدة لقصة فنية جيدة ، فقد عبرت عن قمة الأزمة او الصراع النفسى الـذى واجهته بطلتهـا « آمنة » بعد اعتداء « الشاذلى » عليها فى ذلـك اليوم الممطـر ، فى الحديقة وقد ذهبت لتشترى منه البرتقال الذى تبيعه . ان النهايـة تقدم القمة الدرامية للحدث ، لذا تعد هذه القصة تطورا فى كتابـة الشرقاوى للقصة القصيرة وينطبق على الشرقاوى هنا ما قاله « ادجار آلان بو » عن كاتب القصة القصيرة الفنان الحاذق لفنه ذلـك الذى ( يبدأ بتصوير تأثير واحد معين يريد ان يحدثه ، ثم يأخذ فى اختراع الحوادث ، وربط ما يساعده منها على ايجاد هذا التأثير الذى تصوره سلفا ) (٥٩) .

فالشرقاوى يسلط الضوء فى نهاية القصة على « آمنة » ( عندما سألتها امها عن القفة وعن سر عودتها رفعت راسها ومسحت عينيها وهى تقول :

الشاذلى جاى الليلة وجايب فيها برتقان ...

واختلجت واستمرت تقول وهى تبكى : احنا .. خلاص يا امه ، وكنت حا ارمى نفسى فى الترعة ولـكن مـا هانش عليه نفسى ... والليلة هو جاى يكتب عليه ...

وذهلت الأم : وبعد صـمت طويل تسـالت فى رهبـة : « وان ما جاش » ؟ .

---

(٥٨) المجموعة ـ ص ٣٢٨ .
(٥٩) المجموعة ـ ص ٣٣٨ .

وفتح أمامها السؤال أبواب الهاوية ، ولم تجب « آمنة » وتهدج صوتها بالبكاء وهى تخفى وجهها فى صدر أمها . وسالت دموع أمهـا وسقطت على رأسها ... بينما كانت أختها الصغيرة تنظر اليهـا فى دهشـة ، وترفع وجهها الى فضاء القاعة الداكنة وهى تحاول أن تمسك الذرات المتموجة فى شعاع من الشمس ينفذ من طاقـة القاعـة ... واستمرت الصغيرة تطلق الضحكات !! ) (٦٠) .

حقا ان آخر جملة فى النهاية تقول « واستمرت الصغيرة تطلـق الضحكات » لكن هذه الضحكات لم تكن ضحكات النهاية المتفائلة التى شاعت فى نهايات قصص الشرقاوى ، انما هى ضحكات الطفلة التى لم تع الموقف الذى تعيشه « آمنة » و « أمها » ... واذا كانت قصة « فى المطر » وقبلها بعض من القصص القليلة فى مجموعة الشرقاوى قد نجت من النهاية التقليدية المعروفة لديه ، النهاية المتفائلـة ، فـان الشرقاوى لم يجد مخرجا او حلا لأزمة البطل أو الأبطال فى قصصـه القصيرة الا الأمل والتفاؤل واكتفاء بذلك .

ومهما كانت مسيرة الحدث او الأحداث يأتى « بالنهاية » التى تبشر بالمستقبل الأفضل ، وتتحدث عن سعادة الأبطال التى بدأت تحدث فعلا او سوف تحدث فى المستقبل الوشيك وهكذا تكون النهاية مصنوعة، وغير مقنعة فهى لا تقدم حلولا لمشاكل الأبطال انما تقدم تعلقا بالآمال مما يبعدها عن احداث الأثر المطلوب منها .

والقصة لديه لا تتوقف عند انتهاء الحدث الرئيسى لكنها تستمر فى عرض الأحداث التى تؤكد افكاره عن الكفاح والظلم والتعاسة ثم تنتهى عند التفاؤل ، والأمل ، ولا يشعر القارىء فى النهاية ان القصة اتت له بشىء محدد يختلف عن القصص السابقة ... ومن هنا تفقد القصة الحيوية ، والصدق ، والمعنى ، والأثر المتوقع ، أو لحظـة التنوير .

وأرى ان تيمة التفاؤل فى نهايات قصص الشرقاوى لها مبرراتها التى تنبع من طبيعة الظروف التى عاشها هو وجيله فهو من الجيـل الذى سمع قرار تأميم قناة السويس وشعر بامكانية حلم أو مشروع

---

(٦٠) المجموعة ـ ٣٣٨ .

قومى للشعب وللأمة العربية كلها ، لقد حلم هذا الجيل بالتخلص من الاستعمار بالحرية وبالمستقبل السعيد وبامكانية تجاوز الواقع الصعب فلم يكن غريبا أن تنتهى قصصه بهذه النهاية المتفائلة وهـــذا يختلف تماما عن نهايات القصة القصيرة المعاصرة التى عاش كتابها احباطات متحلاقة وواقعاً لا يمنح احســـاساً بالحلم مما جعه كتاباتهم تحمل رؤية متشـــائمة .

# الفصـل الثـالث

## اللغة ( الحوار والسرد )

## اللغة « الحوار والسرد »

تحدثت فى المدخل عن الواقعية التى التزم بها « الشرقاوى » فى أعماله القصصية ومن هنا كان لا بد أن تتسم لغته بسمات الأســلوب الواقعى فى التعبير وهى تلك اللغة التى توسل بها فى التعبير حتى فى مجموعة « أرض المعركة » التى استمد موضوعات قصصها من التاريخ مع بعض الفروق فى لغة الحوار تختلف فيها عن مجموعــة قصــص « أحلام صغيرة » ستبدو واضحة فى هذا الجزء من الدراسة ، وعموما فان اللغة أداة لا تتغير ، وأسلوب لا يتبدل ، يكونه الكاتب عبر رحلته الأدبية ، وفق ظروف وعوامل كثيرة تؤثر فى تكوينه .

وإذا فقد توسل الشرقاوى فى قصصــه القصــيرة بالأسلوب الواقعى غالبا ، وغلبت على لغته القصصية حوارا ، وسردا ، عدة ظواهر هى :

السرد التاريخى ، الخطابية ، المونولوج الداخلى ، التعبير عن الشخصيات .

وسأقدم دراسة لهذه الظواهر فى اللغة القصصية بالمجموعتين فى « الحوار ثم فى السرد » .

وقبل أن نتعرف على أهم سمات الحوار والظواهر الفنية الغالبة عليه نتوقف عند أهمية « الحوار » فى اللغة القصصية فهو ( الوسيلة الخطيرة التى يتوسل بها الكاتب والأداة الوحيدة التى يستعين بها ، ويعتمد عليها ) (١) .

---

(١) سيد حامد النساج ـ فصول القصة القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ١١٨ .

و « الحوار » ( جزء هام من الأسلوب التعبيرى للقصة القصيرة فهو يعبر عن الصفات العقلية التى لا تنفصل عن الشخصية وهو من أهم الوسائل التى يعتمد عليها فى رسم الشخصية ، لذا يجب أن يكون مركزا يعبر عما فى ذهن الشخصية من أفكار وآراء دون حاجة الى الاطناب أو الاسراف ، والايجاز متمم لعملية التركيز هذه ، ففن الكتابة هو فن الايجاز كما يقول « تشيكوف » والايجاز هنا يعنى الايحاء بواسطة الأسلوب ، وطريقة العرض ، وهذا ما ادى بالبعض للقول ان لغة القصة القصيرة يجب أن تكون اقرب الى لغة الشاعر ، وأن تكون كل لفظة موحية معبرة مؤدية لدورها كما يحدث فى الشعر تماما ، ولا يلغى الايجاز فى القصة القصيرة بعض الجزئيات أو التفصيلات التى يجدها الكاتب ضرورية فى حدود الحدث الواحد أو الموقف الواحد الذى تعالجه القصة القصيرة ، أما من حيث الحجم الطول أو عدد الكلمات ، فهو اسهل المعايير التى تميز بين القصة القصيرة والأشكال الأدبية الأخرى ، وايضا اقل صلاحية ولعل أشهر تعريف للقصة القصيرة يعتمد على الحجم ما قاله « ادجار آلان بو » ان القصة القصيرة ، قصة نثرية تقرأ فى جلسة واحدة » (٢) .

واذا كان هذا شأن الحوار فى القصة القصيرة وسماته الهامة وموقعه من اللغة القصصية فان الظواهر التى شاعت فى حوار قصص الشرقاوى هى ظواهر سلبية غالبا وليست ايجابية .

**اولا : السرد التاريخى فى الحوار :**

فمثلا « الحوار » فى قصة « أول دستور » مثلا يقدم سردا تاريخيا للأحداث بالقصة ( وبعد أن جمع أيوب بك أعصابه القى السلام على العلماء فردوا عليه السلام بلا ترحيب وتركوه يقف أمامهم كأنهم قضاته ... وسألهم عما يريدون .

فقال « الشيخ السادات » : ( نريد العدل ، ورفع الظلم والجور ، واقامة الشرع وابطال الحوادث والمكوس التى ابتدعتموها واحدثتموها ) .

فقال « أيوب بك » وكان لا يزال واقفا : ( لا يمكن اجابة هذا كله فاننا ان فعلنا ذلك ضاقت علينا المعاش والنفقات ) (٣) .

---

(٢) شكرى عياد ـ مرجع سابق ـ ص ٤٧ .
(٣) المجموعة ـ ص ١٧ ـ ١٨ .

فقال له احد الشيوخ :

ــ ان هذا ليس بعذر عند الله ولا عند الناس .

واضاف آخر متعجباً :

ــ ما الباعث على الاكثار من النفقات وشراء المماليك ؟

ثم قال واحد منهم :

ــ الأمير لا يكون أميراً بالأخذ من الناس بل باعطاء الناس .

و « الحوار » فى قصة « البندقية » يتضمن سرداً تاريخيا يقارن من خلاله بين بطولة « جان دارك » وبطولة الشــــعب المصرى التى شعر بها الجندى الفرنسى ، وذلك بقول « أرمان » لزميله الضابط :

( لقد حدثنى عن « جان دارك » والمعجزة . ان إرادة الحياة تجعلهم يصنعون أشياء تبدو لنا نحن خارقة ! نحن ؟ اية سخرية ! لقد صنعنا بدورنا أشياء خارقة هناك .. ولكن الذين قتلوا « روبسبير » وارادوا أن يقتلوا الشعب الفرنسى خيل اليهم أنهم يستطيعون أن يقتلوا كل الشعوب ! ستحاكمون الغلام المصرى اليوم ؟ حسنا أما أنا فلن اسمع بقتله ابداً .. اتعــود مــرة اخــرى الى عصــور الشهــداء والقديسين ؟! ) (٤) .

و « الحوار » فى قصة « البحث عن عزاء » يقدم سردا تاريخياً من خلال اقوال السيدة « نفيسة المرادية » ، و « النقيب » تحتل اكثر من اربع صفحات منها :

ــ ( أممكن هذا يا رب ؟

ــ ولكنك يا سيدى النقيب لا تعرف اية آلام اعانيها بل أمل فى العزاء .

ــ انا أعرف كل ما يضطرم فى نفسك الرقيقة الرحبة يا سيدى .

ــ انا اعرف آلامك أيتها الأميرة الطيبة القلب ... غير انى لست أعرف .

ــ اكان يجب ان تتزوجى « مراد بك » ؟ .. اكان يجب اذن أن تكونى أنت زوجة لمثل هذا الرجل يا ست نفيسة !

ــ واذ ذاك رفعت على استحياء وجهها الناصــع الرائــق .. وتنهدت ! وغشى وجهها ندم حزين يائس .. ثم قالت :

---

(٤) المجموعة ــ ص ٣٢ .

— اكان زواجى به حقا خطيئة تستحق كل هذا العقـــاب ؟ اى عقاب معذب ان ندرك فجأة أن أجمل أيام حياتنا لم تكن غير اكذوبة ! .. ان قوى العالم جميعا — حتى الموت نفسه — لا يستطيع أن يدخل الى نفوسنا شيئا من عزاء أمام مثل هذه الصدمات !

— اننا لنعيش السنوات الطوال الى جوار هذه الكائنات القوية المتعجرفة التى يصور لنا غرورنا أننا امتلكنا على حين لا سلطان لنا حتى على شهواتها ! .. اننالنعطيها كل حبنا وكل نفوسنا . ونطلعها من أعماقنا على حالنا من الأهواء . والنزوات . وعلى ضعفنا البشرى.

— وتختلط منا الانفعالات والأفكار والعرق والأحلام ! . وهكذا تمر بنا الأيام والليالى نكون قد قلنا كل شىء ... ثم ... يحدث فجأة شىء رهيب تنتفض أمامنا حقيقة رهيبة كالصدمة ، اننا لم نتحد أبداً . واننا أنفقنا اجمل أوقات العمر نزيف على اعصابنا السعادة والضحكات والمتع . واذا بكل هذه الأشياء الرائعة التى ملأت نفوسنـــا بالنور والزهو والكبرياء لم تكن غير تلفيق وخداع وأباطيــل .. أوهـــام !! أوهام ! .

— وانكفأت على مقعدها ترسل الدموع ..

— فتحرك فى مقعده قليلا وقال فى صوت هادىء مشرق :

— وانك مع ذلك يا سيدتى لتملكين حياتك كلهـــا .. وتملكين مستقبلك على أية حال اننا نستطيع دائما أن نجعل من غدنا أجمـــل لحظات العمر ) (٥) .

ومن هذا « الحوار » الذى يحتوى سرداً تاريخيا قول « النقيب » للسيدة « نفيسة المرادية » :

( بلاده ؟ بلاده هو ؟! ... متى كانت مصر بلاده يا سيدتى ؟

أنها لم تكن ذلك أبدا ... ولقد قلت هذا الف مرة ... ولكنك لا تفهمين يا سيدتى الأميرة ! ( ان كل ما يعنيه من هذه البلاد انما هو أن يبتزمن خيراتها ليعيش فى ترفه الوحشى الماجن المستبد ! فليقبــل الفرنسيون والأتراك أو الانجـــليز أو الشيـــاطين من وراء البحـــار البعيدة ! .. ان كل هذا لا يعنى مراد بك أو غيره من الأمراء ما داموا يستطيعون فى النهاية أن يملئوا القصور بالجـــوارى ، وأن يشربـــوا الخمر الفاخر ويأكلوا فى صحاف من فضة .. ان اكـــداس الذهب

(٥) المجموعة — ص ٣٠ .

ــ لا مصر ــ هى وطنهم وانهم ليركعون على الوحل نفسه ليلتقطوا منه الذهب ! اتفهمين ــ الم يعرضوا حياتهم لخطر الموت وهم يقــاومون الجيش الفرنسى ؟ ... عندما تخيلوا أن جيش الاحتــلال سيحرمهم بعض ما ينعمون به .. على أنهم مع ذلك لم يعرضوا حياتهم لخطــر ما فعندما احدق الخطر حقا ... نجوا بأنفسهم وتركوا القاهرة تتلقى غارة الاحتلال وتقاوم سلطانه فى كل نهار وليل ! ... ولكنهم اليوم عندما لوح لهم الجيش المحتل بالذهب اخذوا يشهرون السلاح فى وجه قوات الشعب ليحموا قوات الاحتلال اليس كذلك ؟ ... انهم يحبون مصالحهم لا الوطن .. ! يا سيدتى ! .. ) (٦).

و « الحوار » فى قصة « عندما تسود السكينة » يتضمن سرداً تاريخياً أيضا فهذا « الشيخ مهدى » يتحادث مع « الشيخ السادات » :

ــ ( تقصد ماذا .. ؟ أنت لا تفهم شيئا مما يجرى الآن .. اذهب أنت اذا شئت واركع تحت أقدامه واسأله المغفرة .. قل له كما قلتم جميعا يا حامى الاسلام والمسلمين ! .. هو ؟ هذا الطاغية الذى أقبل من بلاد بعيدة ليثخن فى هذه الأرض ويسفك فيها الدماء !؟ .

ــ ودهم الحرج نفس « الشيخ مهدى » .. ورأى أمامه رجــلا متغطرسا .. ربما قتل بعد قليل ... وهو مــع ذلك لا يزال يملــك المقدرة على ازدراء السادة الذين يزحفون ... فقال :

ــ وبعد ! ... وبعد يا مولانا ؟ أنت لم تشأ من قبل أن ترسل رجلا مناسبا يطلب معونة أمراء المماليك .. والآن .. !

ــ فقاطعه الشيخ السادات محنقا :

ــ معونة المماليك ! أيها الشيخ الذى دار الذهب برأسه ... ماذا تقول ؟ الم تصلك أنباء سادتك ؟ . الم تعلم أن « كليبر ومرادا » قد عقدا بينهما موثقا . وأن « مرادا » قد أصبح الآن أميراً على الوجه القبلى تحت حكم كليبر ؟ وأن مولاك كليبر ؟ « مراد » الذى وقف معنا ذات يوم يحارب الفرنسيين قد انتهى أمــره وعــاد كما كــان عبــداً لشهواته ! ... فهو الذى أعان كليبر على حصار القاهرة .. وأرسل اليه الغلال والمؤن . لقد ظل المحروقى التاجر الوطنى يبحث فى كل مكان عن غلال يطعم بها أهل مصر ولكن مرادا كان قد حصــل على كــل شىء .. وأرسله الى الجيش المحاصر . قل له يا سيد محروقى أية متاعب لقيت .. وقل له شيئا آخر . قل له بكم من الأموال ضحيت فى

---

(٦) المجموعة ــ ص ٣٢ .

ثورتنا هذه ؟ . ألم تعرف هذه القصة يا شيخ مهدى ؟ ولكنك مغلـــق القلب . تعرف ان مرادا أرسل الى كليبر سفينة مملوءة بالمفرقعـــات ليحرق بها القاهرة . ثم تحدثنى بعد ذلك عن مراد ؟! لقد كان مراد يسومنا العذاب قبل هبوط الفرنسيين . وعندما أقبلوا ، جمعنا فى بيته يسألنا الرأى والنصيحة . لم نقل له شيئا اذ ذاك .

ـــ وتركنى أصرخ فى وجهه انه هو وغيره من الأمراء مسئولون عن هذا الزحف ... ) (٧) .

و « الحوار » فى قصة « بلا أجر » يغلب عليه السرد التاريخى ومثال على ذلك ما جاء فى الحوار بين الشاب الأزهرى والنقيب :

ـــ ( نعم .. نعم يا سيدنا « النقيب » .. آه لو كنت معنا منذ أيام فى « بركة الفيل » ولكنك كنت تقود ثورة الغورية وكنا نحـــن بلا قائد .. لقد أقبل يفسح الطريق على أجســـادنا لسيده الجنـــرال « ديبوى » وجنده ... وكان يطلق رصاصه علينا بوحشيته المعروفة ... ان المالطى وكيل المحافظ كان يطمح .. على ما يبدو .. فى منصب المحافظ ... ولكننا انقضضنا عليه .. النساء من فوق المرتفعـــات يقذفن بالحجارة وقطع النحاس .. والرجال بالحـــراب والخناجـــر والعصى ... وفى لحظات كان هو على الأرض مضرجا بدمائه البخسة ومن بعده سيده الجنرال وعشرات من الجنود !! .

ـــ فقاطعه النقيب متحمسا :

ـــ وعشرات من الخونة الذين لا يملكون فى هذا الوطن الا المال .. والذين يبيعون كل شىء بالمال ... ويجرون وراء كل من يمنح المال ..

ـــ وهذا « الحوار » للسيد « عمر مكرم » سرد يوضح ما كانت عليه الحال آنذاك يقول فى ابتهاله الى الله أن يعيد الحق الى الشعب : ( اللهم ان هذا هو ما أردت .. اللهم اننا لم نرد هـــذه الدمـــاء ... اللهم انك أنت الحق وأنت السلام .. وما أردنا الا الحق وما نريـــد الا السلام ...

ـــ اللهم اننا لم نرد هذه الدماء ولكنهم يسرقون أقواتنا ويحتلون أرضنا ... ويغتصبون ديارنا ويفسدون ضمائر الضعفاء منا .... اللهم لا تعاقبنا بما فعل السفهاء منا واعف عنا .. اللهم على اسمك نضرب ...

---

(٧) المجموعة ـ ص ٥٨ .

وبك نهتدى حتى نطهر الأرض الحرام .. اللهم اننا لم نرد هذه الدماء ، وما أردنا الا الحق ) (٨).

و « الحوار » فى قصة « الراس الثانى » يحتوى أيضا على السرد التاريخى :

ــ ( آه يا مولاى لو شهدت هذا العجــوز اللطيف ... وهــو يستقبل رئيس هذه الجماعة لقد وضع أمامه سيفا ومصحفا ... ثم أخذ يحدثه ببراعة عن فساد أمور الدين والدنيا وعن المناصب الخطيرة التى يتولاها الأقباط ويحرمها النابهون من أعضاء الجماعــة ثم أخــذ يهمس فى أذنه بكلام طويل عن المجد الذى ينتظر هذه الجماعة .... والمناصب التى يجب أن يحتلها كبار أعضائها ... ولم أسمع مــن مخبئى بقية الحديث ولكنى رأيت رئيس الجماعة يهز رأسه وقد انبسط وجهه المتقلص المتشنج ! .... وعندما نهض كان الشيخ قد وهبه غلاما وكيسا من ذهب ! وحين خرج لم يــدعنى شيخ البلــد المــاكر انصرف ... فقد استبقانى ليلة أخرى ... وفى الصــباح استدعى « سركيس » وكلمه بتأثر عن مجد الفراعنة ... وعن المناصب التى يحرم منها الأقباط(*) أصحاب البلد بينما يتمتع بهــا أحفــاد العرب الغزاة وحدهم ! وتجهم « سرقيس » وأوشك أن ينصرف وهو يبدى استنكاره لهذا الذى يسمعه ... ولكن شيخ البلد همس فى أذنه وهو يخرج .. أن يحذر أبناء ملته من مذبحة ستحدث عن قريب ! .. ) (٩) .

ــ ان ظاهرة السرد التاريخى تشيع خاصة فى مجموعة قصص « أرض المعركة » وقد عرضت أمثلة لها ، وذلك لأن الشرقاوى اهتم فى المجموعة بتسجيل مواقف من التاريخ أما مجموعة قصص أحــلام صغيرة فقد أفلتت من هذه الظاهرة لأنه لم يهدف منها الى سرد وقائع تاريخية وانما هدف الى التعبير عن المجتمع والانسان فى عصره .

## ثانيا : ظاهرة الخطابية فى الحوار :

يعلو صوت « الشرقاوى » فى كثير من مواقف شخصيات قصصه وكأنه يقدم خطبة على لسان الشخصية وتتعلق هذه الخطبة غالبــا بالمواقف السياسية أو الأخلاقية أو الاجتماعية وتزداد هذه الظــاهرة انتشارا فى قصص مجموعة « أرض المعركة » خاصة أن لغة الحــوار

---

(٨) المجموعة ــ ص ٩٠ .
(*) المجموعة ــ ص ٩٤ .
(٩) المجموعة ــ ص ١٢٧ .

فى هذه المجموعة هى اللغة الفصحى وموضوعاتها تتعلق بالتاريخ والسياسة أما مجموعة « أحلام صغيرة » فتتخذ من العامية لغة للحوار غالباً وقبل أن نتأمل هذه الظاهرة « الخطابية » فى الحوار أقف وقفة قصيرة عند قضية الفصحى والعامية فى الحوار التى شغلت الكتاب والنقاد كثيرا منذ بداية القرن العشرين وربما قبله أيضا وقد رأى دعاة العامية فى الحوار أنها اللغة المثلى ( وما أكثر ما يخطىء الكتاب حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن ينطقوا الناس فى الكتب بما تجرى به ألسنتهم فى أحاديث الشوارع والأندية ، فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أن يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر فى أدائه وتصويره ، والأديب الحق ليس مسجلا لكلام الناس على علاته كما يسجله « الفوتوغراف » ) (١٠) .

أما دعاة استخدام العامية فى « الحوار » فيرون أنها أصدق من الفصيح فى التعبير عن فكر الشخصية وعواطفها ومستواها الاجتماعى والثقافى ان الكاتب ( يستخدم المحادثة لالقاء الضوء على الشخصيات، وليمضى بالحكاية الى الأمام واذا كان فى الوقت نفسه يهدف الى التطابق مع الواقع فيجب عليه ان يجعل الجديد يشبه الكلام الموجود فى واقع الحياة ) (١١) .

وأرى فى هذه القضية رأى الفريق الأول الذى ينتصر للغة الفصحى فى الحوار والذى قاده قديما الدكتور « طه حسين » لأن الحوار فى القصة القصيرة ( تقطير لا تقرير ، انه وسيلة شكلية للنفاذ الى جوهر الأشياء ، وليس غرضه حكاية محادثة ولكن توصيل جوهرها ، ومجمل القول أن الحوار عنصر مساعد للقصاص يمكنه من رسم شخوصه ومن تطوير قصته وخلق الجو أو الحالة ) (١٢) .

ونعود الى الخطابية فى الحوار الفصيح لمجموعة قصص « أرض المعركة » فنجد أن « الحوار » فى قصة « البحث عن عزاء » حافل بالخطابية يقول النقيب عن الشعب المصرى وما فعله به المحتل الغاصب خطبة طويلة تمتد عدة صفحات بالقصة :

---

(١٠) انظر : محمود تيمور ـ أدب وأدباء ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ـ ص ٦٣ : ٨٥ .

وأحمد أبو سعيد ـ فن القصة ـ ج ١ ـ طبعة ١ ـ دار الشرق الجديدة ـ بيروت سنة ١٩٥٩ ـ ص ١٨ : ٢٨ .

(١١) تشارلز مورجان ـ الكاتب وعالمه ـ مرجع سابق ـ من ص ٢٧١ : ٢٧٨ .

Majority Boulton, The Anatomy of The Novel, Routledge and Kegan Paul, London, and Bost on 1975.

ــ اليس هم الذين سلبوه القوت . وأرهقوه بالضرائب وملئوا السجون . وسفكوا الدماء . وشبعوا انكالا وتعذيبا .. ان هذه الحرية التى تحسبين أنهم دافعوا عنها فى حربهم من نابليون لم تكن هى حرية مصر وانما كانت حريتهم هم فى أن يسرقوا طعام الجياع ويبعثروا المال على الخمر والنساء ... حريتهم أن يخنقوا الوطن ويستغلوا أبناءه كما يشاءون . ان جيش الاحتلال ليستطيع اليوم أن يجمع لهم هذه الحرية أضعاف ما يستطيعون هم أنفسهم .. وهم من أجل ذلك ينحنون الى الأذقان ليلعقوا حذاء المحتل .

ــ وكان يذرع أرض الحجرة وهو يصيح ويغلى ويلوح بيده تماما كما لو كان يخطب الناس ) (١٢ م) .

كان الشرقاوى قد شعر بأن ما قدمه من حوار يشبه الخطبة فيقول فى نهاية « الحوار » أن النقيب كان يلوح بيديه « كما لو كان يخطب الناس » .

و « الحوار » فى قصة « عندما تسود السكينة » يعبر الشرقاوى من خلاله عن رأيه فى فئتين من العلماء الفئة المتحالفة مع الأعداء والفئة المناضلة مع الشعب والتى هى مؤمنة حقا ، ويأتى هذا بطريقة خطابية :

ــ ( ولكنك لست مسئولا يا شيخ مهدى ... انها خطيئتنا نحن الذين أشعلنا ثورة القاهرة الأولى ... لقد كان يجب أن نتخلص بضربة واحدة منكم أيها المتعاونون ، ومن نابليون ، ومن الأمراء ومن المماليك ... ولكننا تركناكم ، وتركنا الأمراء ...

ــ وهذا هو حصادنا اليوم ! أما الأمراء فقد باع كبيرهم نفسه لكليبر وأنتم تخرجون على الناس كل يوم بكلام مرذول ... عن الهدوء والسكينة ... وطاعة الله ؟ ... أمن طاعة الله أيها الشيخ الضال أن تسكتوا عن المفسدين فى الأرض ؟ ... أم من طاعته أن تروا الحرمات تستباح ... والأطفال يقتلون ... ثم تقبلون اليد الملوثة بالدماء ؟! ..

ــ ما حكم الله فى الذى يقتل مئات النفوس البشرية ؟ أجب . ولكن ما أبعدكم عن الله يا شيخ !! . تحدثوا اذن الى الناس كما تشاءون ، فالناس يعرفون من أنتم ويعرفون أنها هى المصلحة التى

---

(١٢) المجموعة ــ ص ٣٣ .

تنطلق لا الدين ! وصفوا جهادنا بانه فتنة . وزعموا للمستضعفين فى الأرض أن اذعانهم هو السكينة !! ولكنك يا شيخ مهدى انت وزملاؤك لن تخدعوا الناس شيئا ... لن تخدعوا الا شياطينكم التى فى الصدور ... انصرف .. انصرف يا شيخ .. فليس من حقك أن تجالس أمثال السيد المحروقى والشيخ راضى وهؤلاء الشيوخ الآخرين الذين أخلصوا الدين لله لا لكليبر .. ! ) (١٣) .

و « الحوار » فى قصة « شعاع الفجر » يأتى فى صورة خطابية ويمتد فى سطور كثيرة مع أن حوار القصة القصيرة لا بد أن يكون قصيرا ، كما أن هذه الخطابية تكثر بصورة مبالغ فيها بما يتعارض مع مقتضيات فن القصة القصيرة ، والحوار فى هذه القصة يجعلنا نشعر وكأننا فى مواجهة خطيب يخطب فينا ويوجه فى بداية خطابه حديثه بقوله « يا عباد الله » :

( يا عباد الله ... أنتم وحدكم المسئولون عما يجرى . ما العمل ؟

الا تعرفون ما العمل ؟ ان الوالى احمد اغا يعاملكم كالاغنام .. وهو معذور اننا لا نسأل الذئب لماذا كان ذئبا ، ولكننا نقاومه ونحطمه ! أتفهمون ؟ لقد اطمع ضعفكم أحمد اغا على عصيان الله والفتك بكم .. كان أول الأمر يخرج للناس فى الصلوات . ولكنه اليوم يقضى كل وقته فى المعصية .. لقد بدأ بتاجر منكم فسجنه لأنه رفض أن يهب شالا من الحرير لاحدى المحظيات .. وسكت التاجر وسكتم جميعا فتقدم أحمد خطوة الى الأمام ونهب حانوت رجل صغير .. وسكت الكبار ، فأخذ ينهب الكبار .. ينهب كل شىء .. المال .. والحرية .. والعرض وانطلق اتباعه يصنعون مثله .. واصبح يقرب الرجال منه بقدر ما لنسائهم من حظوة ، وهكذا أصبحوا كبارا يتحكمون لمجرد أنهم أزواج نساء جميلات متسامحات ، ولا شىء بعد ! فماذا صنعتم امام هذا الفساد يا اهل الحسينية ؟ سكتم ففسق الذين يغمسون فى الوحل نساءكم ، ونهبوا أموالكم ، واهدروا حرياتكم .. واصبح الصغير منكم أو الكبير لا يعرف : ايعود الى بيته ام يقبض عليه فى بعض الطريق ؟ ولا يعرف : ايجد بيته ما زال قائما ام يجده حطاما واشلاء وانتم وحدكم الملومون : فانكم لتعصون الله .. الم يأمر الله عباده أن يدافعوا عن أموالهم واعراضهم وحرياتهم فمن مات منهم دون هذا فهو شهيد ؟ لقد حرصتم على الحياة وأية حياة . علام تحرص يا حسن ؟ .

---

(١٣ م ) المجموعة ــ ص ٥٦ .

وانت يا معلم عبد الله ؟ اتحرص على الهوان ؟ وانت يا عبد الموجود علام تحرص فى حياتك يازنديق ؟ على الجوع ؟ وانت يا شعبان ؟ وانت .... وانت .... وانت ... وانتم جميعا :

علام تحرصون ؟ ذوقوا اذن وانتم صاغرون . كلكم ساخط على نفسه ، وكلكم ينتظر رجلا يبدأ الضربة .. لماذا لا يكون كل منكم هو ذلك الرجل الذى يبدأ يرحمكم الله ) (١٤) .

و « الحوار » فى قصة « بلا أجر » يتضمن خطبة للنقيب تزيد على الصفحتين يقول فيها خاطبا فى الناس : ( اسمعوا يا أصدقائى : ان الثورة لم تنته وان هدأت لبعض الوقت ... لا أمن للمحتل هنا .. اليست لكم قرى ؟! حاربوه اذن فى كل قرية .. وفى كل شبر من الأرض ! ... لن يغلبنا المحتل على أمرنا أبداً ... لقد سيطر على القاهرة الآن ، كما سيطر على الاسكندرية من قبل ... ولكن لتصنع القاهرة . ولتصنع كل قرية فى مصر ، كما صنعت الاسكندرية ... لا زاد ولا ماء للمحتلين ... اذكروا ما حدث فى الاسكندرية دائما المرأة التى تحادث جنديا من المحتلين يجب ان تقتل ... الرجل الذى يبيع الزاد لهم يجب ان تحرق تجارته ، وليهلك غرقا من حمل قطرة ماء الى اعداء الوطن ) (١٥) .

ولم تنج مجموعة قصص احلام صغيرة من ظاهرة « الخطابية » رغم موضوعاتها الواقعية فمثلا فى قصة « تجربة » : يحاور الشاب السيدة التى وقع فى حبها فى « البداية » ثم اكتشف خطاه وفى هذا « الحوار » الذى استغرق القصة كلها كأنه يخطب خطبة تعليمية أخلاقية تعلى من شأن أخلاق القرية وتعظ السيدة من خلال المقارنة بما هى عليه من فساد خلق ، وما عليه أخلاق الريفيات من بنات قريته من خلق رفيع : ( ولكنك امرأة غنية رائعة ، لم تتسخ يداها أبدا بالعرق ، ولا يمكن أن تفهم كيف يدافع فلاح صغير عن حصاد زرعه !! .

.. أنت أنت .. لم يتغير على الأرجح فيك شىء . وكل ما فى الأمر انك لم تكونى المخلوق النورانى الذى صنعه فتى من الريف يحلم فى القاهرة : المدينة الكبيرة الرهيبة . ربما كنت قد فرضت لنفسى أكثر مما يجب من حقوق عليك .. ربما غضبت أنا حين رأيتك بين يديه لأنك

---

(١٤) المجموعة – ص ٦٧ ، ٦٨ .
(١٥) المجموعة – ص ٩٠ ، ٩١ .

لم تحترمى هذه الحقوق التى ينبض بها دمى ! شىء آخر يملؤنى سخطا عليك الآن .. انك شائق ظل ممتنعا على شجاعة جائع يتمزق ... بينما يلقى بنفسه امام المتخومين !! ) .

ان القصة « تجربة » لا تعدو أن تكون خطبة عصماء ترتفع بها عقيرة شاب جامعى فقير ، ضد ثرية مستهترة ، أو كأنها منشور سياسى او درس تعليمى .

وهذه الخطابة واسلوب الوعظ والتعليم ليس متمشيا مع اهم المبادىء والأسس الجمالية للحوار فى القصة القصيرة الذى يجب أن ينأى عن التلقين والوعظ والتقويم واذا كان لابد للقصاص أن يأتى فى ذلك فلا بد أن يجعله خافيا مستتراً فى أعماق القصة بشىء من حواره .

و « الحوار » فى قصة « أيام الرعب » يبدأ مع شابة المانية ، ويتخذه « الشرقاوى » مبرراً فيما بعد لخطبة طويلة تستغرق اربع صفحات من القصة عن الحرب وويلاتها تقول الفتاة : ( انك لا تعرف ما هى برلين .. كانت اجمل مدن الدنيا .

على الاطلاق .. وكان الناس على الرغم من كل شىء يعيشون فيها ولكنك لا تستطيع أن تتصور برلين فى تلك الأيام من تاريخ الانسان .

الأطفال الصغار يلعبون أمام عيون الآباء والأمهات .. ورحابة العطف الانسانى تخفق فى كل نفس بالدفء والأمل وفجأة ينطلق الصفير المزعج .. ونهرول جميعا الى المخابىء التى تضيق بنا ثم تنفجر القذائف بلا انقطاع .. وتمر ساعات من هول الجحيم .. ويخرج من تحت سطح الأرض بعض الذين ظلوا أحياء ليروا النار تبتلع الناس والبيوت على السواء واذا باشلاء الأطفال ترتطم بوجوه الأمهات ... وقطع من اللحم الآدمى تختلط بطين الأرض طافية على وجه الدماء .. ومن تحت الخرائب كانت مخابىء كثيرة تفتح فجرحها الفاجع وفى كل حلق حشوة من التراب .. وربما من لحم الآخرين .. وفى كل مكان تمتد الأذرع الآدمية على طول الشوارع .. وقد اختفت الأجساد تحت الأنقاض .. والعظام البشرية المصهورة تسيل مع الحديد الذائب بينما تتناثر الجماجم هنا وهناك .. وآلاف المشردين بعد هذا يبحثون عن دورهم وسط النار والدخان والتراب .. ولقد تصرخ الأمهات أو الآباء العجائز يلعنون الموت والحرب فيتلقفهم رجال الجستابو ويمضون بهم الى حيث لا يسمع عنهم أحد شيئا بعد ! .. ) (١٦) .

(١٦) انظر : المجموعة – ص ٣٠٨ : ٣١١ .

والقصة عموما لا تزيد عن كونها حواراً وتأملات خطابية فى آثار الحرب وما تتركه فى حياة الناس من محن دامية ، وهى اقــرب الى منشورات جماعة « انصار السلام » وابعد ما تكون عن طبيعة القصة القصيرة التى لا بد أن يتوفر لها الكثير من قوة الشعر ، وقوة الاحساس بالدراما ، ان القصة القصيرة لا تقدم خطبا وانما : ( تعبر عن لحظة من الزمن فى حياة الفرد ، منفصلة عما قبلها ، وما بعدها ، معتمدة على وحدة التأثير التى لا تتحقق الا بالتركيز ، والايجاز ، وتتمكن من تكثيف عالم كامل فى صفحات قلائل ) (١٧) .

وتحفل قصص الشرقاوى بظاهرة « الخطـــابية » ففى قصـــة « عندما تسود السكينة » يتحاور الشيخ مهدى والشيخ السادات على مدى أربع صفحات حوارا خطابيا عن المماليك وموقف الشعب منهــم كما تتضح هذه الخطابية فى غيرها من القصص ، مما يزيـــد طـــول « الحوار » فى القصة ويؤثر على وحدة البناء بها ويبعدها عن تحقيق اهم هدف لها وهو وحدة الأثر ان هذه الخطابة الطويلة بالقصة تشتت ذهن القارىء وتنفره من صيغ الوعظ المباشرة .

ومن المهم أن يقترب اسلوب الحوار فى القصـــة القصـــيرة مما يتحدث به الناس عادة كما يهتم الكاتب بتكثيفه وايجازه ليتناسب مع طول القصة القصيرة وتكنيكها الفنى ، فالخطابة فى القصة القصيرة تتعارض تماما مع ما يجب أن تحتويه من شعر وشاعرية فـ ( من الشعر الى القصة لا فارق فى الاحساس الجمالى وفى المغامرة الشعرية ووظيفة الشعر تقارب الهوة بين الشعر والنثر ) (١٨) .

فالقصة القصيرة أكثر الفنون « استفادة من الأنـــواع الأدبيـــة الأخرى ، والشعر خاصة حتى ان بعض القصص تكاد تكون قصائد شعرية ، فانه ينبغى أن نعلم أن القصة القصيرة فى حدها الحقيقى ، وعند منتجيها الحققين ان هى الا قصـــائد ، بالنسبة للشاعر ، الشعر ما هو الا كيفية مخصوصة فى التعامل مع اللغة ، ليست هناك لغـــة شعرية ، انما هناك تعامل شعرى مع اللغة ، فالتعامل الشعرى مع اللغة عند الشاعر هو عند القاص الجيد ويبقى الفارق يفرق الشعر مع النثر العظيم وهو الايقاع فحسب انه ليس الايقاع من الأبحـــــر

---

(١٧) فرانك أوكنور – ترجمة محمود الربيعى – الصوت المنفرد – القاهرة – سنة ١٩٦٩ – ص ٢١ .

(١٨) د٠م البير يس – الاتجاهات الأدبية الحديثة – ترجمة جورج طرابيشى – عويدات – بيروت ط ٢ سنة ٢ سنة ١٩٨٠ ص ٥١ ، ٥٢ .

الشعرية المتوارثة ، انه ايقاع مستمد من جماليات اللغة ، لكنه ليس مستمداً من جماليات الأعاريض ) (١٩) .

وقد افتقدنا مثل هذه اللغة فى الحوار لدى الشرقاوى وذلك لاهتمامه بعنصر الخطابية المباشرة البعيدة عن التعامل الشعرى مع اللغة ولا يعيب الخطبة أن تطرح آراء الخطيب بحماس ومباشرة بل لعل ذلك من أهم مزاياها وما نتوقعه من خطيب يخطب فينا يختلف تماما عما نتطلبه من كاتب القصة القصيرة الذى لا بد أن يخفى هدفه ويخفض صوته ويحرك الشخصيات والحدث فى القصة وكأن كلا من هذه الأدوات الفنية بها يتحرك من تلقاء نفسه .

ان اللغة التى يغلب عليها الخطابية لا تناسب فن القصة القصيرة الذى يجب أن تعكس لغته القصصية الجو النفسى للشخصية فى تكثيف وبساطة ، ووضوح ورمز ، وتعبير عن المشاعر والأفكار ، تعبيرا قادرا أن يعكس ذبذبات اهتمام لا يتوقف ، فى بناء محكم لا يسمح بالاضافة وحدث مكثف ، ووصف موجز ، ومرور سريع للشخصية ، فالقصة القصيرة شبيهة بالتصوير الفوتوغرافى لا تسمح بمزيد من الأحداث ، ولا يسمح حوارها بمزيد من الاسهاب ، ويجب على كاتبها اختيار الزاوية التى يلتقط منها الصورة بدقة وعناية .

ان باب الخطابية فى القصة القصيرة لا بد أن يغلق تماما أمام الفن الحقيقى ، حتى اذا أتى الكاتب بها مدعيا اهتمامه بالواقع وحرارته الحية ، ورغبته فى الالتحام به ، لأنه اهتم أن يعكس الواقع عكسا مرآويا ، بعداً بفنه تماما عن الفن الحقيقى .

**المونولوج الداخلى :**

استخدم الشرقاوى « المونولوج الداخلى » فى كثير من قصصه وهذا يحقق غرضين ( الأول فنى يضع القارىء فى نفس الموقف الشعورى للكاتب وهو غرض يتجاوز الايهام الفنى ، الى التأثير الايجابى ، والثانى ذاتى : لا يرتكز على المشاهدة والرواية وحدهما ، ولكنه يتجاوز ذلك الى الاسهام — رمزاً على موقفه الايجابى من المجتمع الذى يعيش فيه وله ) (٢٠) .

---

(١٩) ربيع الصيروت عن محاضرة ( عبد المنعم تليمه ) المكتبة الثقافية — ع ٤٨٩ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ — ص ٧٠ ، ٧١ .

(٢٠) عبد الحميد يونس — فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث — مرجع سابق ص ٧٧ ، ٧٨ .

و « المونولوج الداخلى » ، أو النجوى الداخلية يوظفها الفن القصصى فى ( تصريح الشخصية بما فى اعماقها فى مناجاة للنفس ، دون أن تتجه بالحوار الى غيرها ، وتلك اداة فنية تفيد فى استبطان الشخصية والتعرف على جوانبها ، وما يعتمل داخلها من مشاعر ، وما تحس به من عواطف ، وما تضمره من اسرار مثلا فى قصة « بلا اجر » يرفع « النقيب » راسه عن الورقة التى اختلطت بوحل الحذاء وكان ما يزال شاردا يفكر فى المعتدين والخونة « كانما يناجى نفسه » : انهم يخدمون كل طاغية يدفع الثمن .. وهذا كان شأنهم مع الأمراء ! انهم يتهمون الثورة بأن يدا أجنبية تحركها .. حسنا ! .. فهى يد الله .. هى يد الشعب .. وهى يد أجنبية عنهم حقا .. وستخلص هذه اليد مصر المسكينة بضربة واحدة من طغيان الفرنسيين والأمراء ! ..

وفى قصة « العقرب » وظف الشرقاوى « المونولوج الداخلى » الذى يقوله حسان فى بداية القصة فنعرف من خلاله الكثير عن شخصيته وعمله فى صيد العقارب وظلم شيخ الجامع له وعدم موافقته على رفع اجره انه يناجى نفسه قائلا : ( هو يعنى سيدنا ده لو ما كانش مفترى كان يعمل فيه كده ! هو ده اسلام ؟! ده بياخد من وقفية الجامع اتنين جنيه فى الشهر .. بيسلمهم له العمدة قدامى ! يقوم يدينى منهم حته بخمسة كل شهر ؟ يعنى يا اخواتى اقعد انا املا ميه طول النهار ، واحط فى فنطاس الجامع رايح جاى من البحر .. شوط فى النطرة وشوط فى عز النقرة .. لا اكل ولا أمل .. ده لو كان شب الوسية ، لو كان بغل الحكومة يا خواتى ، كان رقد ! وده كله بحتة بخمسة فى الشهر ! وانا راضى . وبقول الحمد لله على عطيته .. يقوم لما الدره يغلا ويبولع بولعه ، وتبقى الكيلة ببريزة ، واجى أتحايل على سيدنا يزود احجره شوية يقوم يتقاتل ويايه ؟! .. ولما أسوق عليه حضرة العمدة يكرشنى ويحلف بكتاب الله المنزل انى انا ما مهوب ناحية الفنطاس ده تانى ، ويسيبنى الطش من هنا لهناك ؟! ) (٢١) .

وقد وظف الشرقاوى اللغة العامية فى « المونولوج الداخلى » ليجسد شخصيات قصصه ، و « المونولوج الداخلى » ، يمكن الكاتب من سبر اغوار الشخصية اكثر من السرد ، ومن المعروف أن استخدامه فى رسم الشخصية يعد فى رأى بعض النقاد خطوة أكثر تقدمية وفنية من الأسلوب التقليدى فى رسمها ، ويصور ذلك « دافيد ديتشيس »

---

(٢١) المجموعة – ص ٢٧٠ .

بقوله : ( وقد أصبح الكتاب فى الأزمنة الحديثة غير راضين عن الطرق التقليدية فى رسم الشخصية ، ويرجع ذلك فى جزء منه الى التأمل المتزايد فى طبيعة حالات الوعى ، فقد أدركوا أن أى وصف نفسى دقيق لماهية أى انسان فى أية لحظة معينة لا يمكن أن يقدم فى حدود وصف ساكن للشخصية ، ولا فى حدود مجموعة من ردود أفعالها المرتبة ترتيبا زمنيا تجاه سلسلة من الظروف ، لقد أصبحوا مهتمين بجوانب الوعى هذه والتى لا يمكن النظر اليها على أنها تتابع لحظات فردية أو لحظات وجود نفسى ، ولكنها جوانب متحركة أساسا ، أكثر منها جوانب ساكنة فى الطبيعة ، ومستقلة عن اللحظة المعطاة ) (٢٢) .

لقد وظف الشرقاوى « المونولوج الداخلى » فى بعض القصص القصيرة ، وهو يدرك امكانات هذا اللون من القص ، فحكاية الشخصية عن ماضيها ، وتأملاتها ، ونجواها الذاتية تلقى ظلالها على حاضرها وبذلك تصورها وتجسدها للقارىء بطريقة مقنعة ، فالمونولوج يتعاون مع السرد أحيانا ، ومع السرد والحوار ، فى أحيان أخرى ليحقق طموح الكاتب فى رسم الشخصية القصصية الجيدة التى تؤدى دورها فى البنية القصصية .

---

David Daicheas, The Novel and the Modern World, the University of Chicago Press, Chicago ané London, Night imjress on, 1073, p. 15.

# الفصـل الـرابع

## تصوير الشخصيات
## من خلال الحوار

## تصوير الشخصيات من خلال الحوار

ان الخبر فى القصة القصيرة ( لا يقتصر على الاجابة عن الأسئلة الثلاث المعروفة كيف وقع ؟ واين ؟ ومتى ؟ بل يجيب على سؤال رابع مهم هو لم وقع ؟ . والاجابة تتطلب البحث عن « الدافع » او الدوافع التى ادت الى وقوع الحدث بالكيفية التى وقع بها ، والبحث عن الدوافع يتطلب التعــرف على « الشــخص » او الأشخــاص الذين فعــلوا الحدث ) (١) وقد صــور الحــوار فى كثير من قصـص الشرقــاوى الشخصيات فقام بدوره المنوط به فى هذا الجانب .

و « الشخصيات » فى قصة « البندقية » نتعرف عليها من خــلال الحوار :

مثلا هذا الحوار الذى دار بين ضابطين من معسكر الفرنسيين الغزاة نتعرف منه على شخصية الصبى الصغير ، الشجاع الجسور ، الذى تسلل وغافل الجنود ، محاولا الوصول الى البندقية آملا العودة بها الى ابيه ، ان الحوار بينهما يجسد مــلامح الصبى الجســمانية والنفسية .

— ارمان .. ارايته يا ارمان ؟ انه لم يزل بعد فى العــاشرة من عمره .. وهو شاحب هزيل تتفرع من على بدنه الجارف اطراف دقيقة كالعصى .. ولو انك امسكت به لخفت ان يتهشم فى يدك كعود يابس من البرسيم .. ومع ذلك يا صديقى ارمان فان فى عينيــه شعاعــا عجيبا ! .. يا الهى انك لا تستطيع ان تنظر الى عينيه .

---

(١) رشاد رشدى — فن القصة القصيرة — مكتبة الأنجلو المصرية — ص ٢٩ .

ـــ لماذا تصوره لى هكذا كأنه خرافة تعبر احـــدى الأساطـــير العامرة بالخوارق والمعجزات .

ـــ وانه لكذلك .. ان هذا الصبى المصرى لمعجزة يا ارمان .. وانه ليحمل الى نفسى ريحا قديمة مشبعة بعطر القرون الغـــابرة ، وبذكريات من بطولتنا المقدسة ، الا يذكرك هذا الفلاح الصغير بجان دارك ؟ .

ـــ اجل ايها الأبله .. وسنحرقه كما أحـــرق الانجليز جـــان دارك ! .

كانت هى الأخرى ساذجة طاهرة فقيرة .. غير أننا لن نترك هذا الغلام ليصبح « جان دارك » أخرى أتظن ان قائدك العزيز يصـــنع هذا ؟؟ أنه .. ولكن زميله قاطعه مبهوتاً :

ـــ أرمان .. اجننت ؟ لا تتحدث هكذا عن القائد .

وسكت « أرمان » وأخذ يسرح طرفه فى حقول الصـــعيد التى تستلقى تحت سفح الصحراء ، ثم قال :

ـــ لقد حدثتنى عن « جان دارك » ، والمعجزة ان ارادة الحياة تجعلهم يصنعون أشياء تبدو لنا نحن خارقة ! نحن ؟ أية سخرية ! لقد صنعنا بدورنا أشياء خارقة هناك .. ولكن الذين قتلوا « روبسبير » وارادوا أن يقتلوا الشعب الفرنسى خيل اليهـــم انهم يستطيعون أن يقتلوا كل الشعوب ! ستحاكمون الغلام المصرى اليوم ؟ حسنا أما أنا فلن أسمح بقتله أبداً ..

لقـــد شبه « أندرية » هـــذا « الصبى » المصرى الصغير بجان دارك ، القديسة التى أحرقها الانجليز ، ونزداد معرفـــة بشخصيـــة الصبى الشجاع من خلال حوار الضابطين وقول ارمان الذى نعرف منه عمر الصبى .

والحـــوار بالقصـــة يعرفنا « بشخصيات » اخـــرى ارمـــان ، واندريه ، وقائد المعسكر ، فنتعرف على بعض جوانب كل شخصية ، ان رؤية احد الضابطين مندفعة ضد الحملة ، أما الآخـــر فحـــذر ، ( دهش اندريه فأقبل على صديقه هامسا :

ـــ يجب أن تكتم نزعاتك هذه يا مجنون ماذا تريد ؟ الم يعظك مصرع « مارا » و « روبسبير » وكل زعماء اليسار ؟

ـــ ولكن أرمان قال له كالهامس :

ـــ امكن هذا ؟ سنصبغ هذا الأفق كله بالدم ونزحم هذا الفضاء بالجثث من يدرى يا عزيزى أندريه ، ربما استلقيت أنت وأنا هنا فى هذا المكان الى آخر الزمان الرأس هناك .. والجسد .. من يعلم ايضا لعله يصبح طعاما لتماسيح النيل أو لعل قطعة توزع بين النهر والوادى .

ـــ انك لا تعرف يا أندريه أن لى هناك ولدا فى العاشرة أيضا .

ـــ لشد ما اتمنى يا أرمان ان أعود الى فرنسا لأنفق ما بقى لى من العمر هادىء البال ، ناعما بالدفء بين زوجتى وأطفالى .. ولكنها الحرب ! لست وحدك يا أرمان .. اننا جميعا نحن شوقا الى الزوجات والأطفال .

ـــ والى متى يا اندريه هذا الاغتراب المكن ؟ .. الى متى نحارب على الرمال تحت وهج الشمس ، وفى عواصف الرمل ؟ لقد حدثونا أننا سنجد هنا جنات نغتصبها من أهلها فى يسر .. ولكن انظر .. كم فقدنا هنا من أصدقائنا ! اننا نقبل على القرية وهى آمنة ونحسبها ستركع تحت اقدامنا فنلقى بالويلات . ويصطف الرجال والنساء ، ليقذفونا بالسهام والسيوف والصخور ، فاذا اعيتنا الحيل احرقنا القرية على من فيها ومضينا الى غيرها لسفك الدماء ، ونتلقى الضربات .. !! لماذا يحدث كل هذا يا صديقى أندريه ؟ أهذه هى الحرية التى تنشر اعلامها فى الأرض .. بماذا جئنا لهؤلاء .. لم نجىء لهم بالحرية ولا بالاخاء ولا بالمساواة بل بالقهر والفزع والموت .. اننا هنا مخادعون .. نخون ثورتنا ! ) (٢) .

ويجسد لنا الحوار « شخصية » الضابط « أرمان » المتمردة على قواده ، وفى مقابلها شخصية صديقه الضابط « أندريه » الحذرة المستسلمة لأوامر الرؤساء ، كما تشير الى شخصية « القائد » القاسية من خلال محاكمته للصبى الشجاع ، كما يتضح من هذه الفقرة :

( وقال له القائد :

ـــ لا تخف .. لماذا صنعت هكذا ؟ .

ـــ فأجاب على الفور :

ـــ انا لاأخاف أحداً .. هذا أمر الله .

ـــ فسأله القائد :

---

(٢) المجموعة ص ٢٢ .

— من الذى أمرك بهذا ! قل من أمرك .

— فقال الصغير ببساطة : « أمر الله » .

— وهمس « أندريه » فى أذن أرمان انه يتحدث أمامنا كجـان دارك .

فعاد « القائد » يقول :

— قل الحق والا قتلتك من هو الذى أرسلك الى هنا ؟
فأجاب الصغير هادىء النفس :
— ان رأسى بين يديك فخذها اذا شئت .

ونظر الجنود بعضهم الى بعض ذاهلين والتفت « القائد » الى من حوله وارتفعت همهمة من الدهشة من كل مكان واستمر الصغير يقول :

— الله هو الذى أرسلنى الى هنا .. قلت لك .

ومال « القائد » على جاره قائلا :

— لا فائدة .. سيكون خطيراً عندما يكبر فلنقتله !!

وارتفع صوت أرمان حازما جزعا :

— لا .. لا تقتلوا صغيراً فى العاشرة لأنه يدافع عن وطنه .. اننا لنتمنى أن يدافع أبناؤنا هناك عن الجمهوريـة .. بمثل هـذا الاصرار .

وتمتم أحدهم :

— سنروى قصة الغلام المصرى لأطفالنا فى فرنسا ليكون مثلا أمامهم .

وقال ضابط آخر :

— سنخسر كثيراً لو قتلناه ) (٣) .

وقصة « البندقية » تمثل تطوراً فى قصص مجموعـة « أرض المعركة » بسبب قلة عدد شخصياتها وتركيزها على واقعة محددة هى تفكير الصبى فى سرقة البندقية ، وشروعه فى ذلك ، وأخيرا محاكمته

---

(٣) المجموعة – ص ٢٧ – ٢٨ .

وكان للحوار الفنى الذى استطاع تجسيد الشخصيات بها ، الفضل فى تميزها عن غيرها من القصص بالمجموعة .

و « الشخصيات » فى قصة « البحث عن عزاء » يقدمها لنا الحوار الذى يركز على شخصيتين هما : النقيب السيد « عمر مكرم »، والسيدة « نفيسة المرادية » زوجة مراد بك فقد جاءها النقيب يطلب مالا تتبرع به من اجل الانفاق على ثورة الشعب المصرى ضد الحملة الفرنسية ، فابدت خيبة املها فى زوجها ، واسفها ، لقد كان بطلا عرض نفسه للموت فى سبيل حماية مصر ، لكن مقاومته لم تستمر ، بل انتهت بالهزيمة ، ومهادنة الفرنسيين ، والفرار لقد انحدر الى حضيض الخيانة ، وهى تحاول أن تقدم كل ما تستطيع من تضحية فى سبيل الدفاع عن الأرض التى تعيش فوقها ، وتأكل من خيرها .

( وفجأة سألته السيدة :

ــ اجئت تطلب مالا للثائرين ؟

ــ فاجاب .... ، بالضبط ...

ودخلت السيدة ثم عادت فاعطته صندوقا ... ثم خلعت كل ما على جسدها من حلى وجواهر وهى تقول :

ــ لم يبق لدى بعد شىء اعطيه غير حديد القصر .. وانكم لتستطيعون أن تأخذوا كل ما فى القصر من حديد ونحاس لتصهروه فى مصانع السلاح ! .

وتحرك النقيب عجلا الى زحام الثائرين .. ولكنها استوقفته قائلة :

ــ انتظر .. فمازال لدى شىء اعطيه ! ودخلت مسرعة كالدوامة .. ثم عادت .. عادت وقد ارتدت ثياب فارس .. واندفعت الى الباب تقول :

ــ فلندخل فى زحام هذا النهار الذى يشع الناس ! ) (٤) .

قدم الشرقاوى هنا صورة المراة التى تقف الى جانب الرجل فى النضال ومقاومة الغزاة ، وهو يقدم الشخصية من خلال حركتها الخارجية التى تحل محل حركتها الداخلية ، حيث لا يتتبع خلجاتها النفسية ، ولا يتغلغل فى اعماقها ، وبذلك لا يتأثر بناء الشخصية الفنى

---

(٤) المجموعة ــ ص ٣٥ .

تأثرا كبيرا ، ولا تقوم الشخصية تبعا لذلك لدورها الفعـــال فى البناء القصصى ، وهذا عكس ما يحدث فى القصة الحديثة التى تقف فىالطرف المقابل فنجد « القصة ـــ المونولوج » حيث تكاد الحـــركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتها الداخلية .. ومن الواضح أن رواية التحركات الخارجية لأبطال القصة مشافهة أمر ميسور ، بينما يكاد يتعذر بالنسبة لتتبع الخلجات النفسية وهو ما تتحمله الكلمـــة المكتوبة أو المقروءة ) (٥) .

ورغم أن الحوار لا يضطلع وحده بمهمة تجسيد الشخصية فى قصص الشرقاوى القصيرة ، اذ يشاركه السرد فى هذه المهمة الا أنه يقوم بالمهمة الأساسية فى التعريف بها فى هذه القصة بالذات حيث يحتل الحوار أكثر صفحاتها .

و « الشخصيات » فى قصة « ليلة زفاف » لا تحتل أهمية فى بنائها حيث اهتم الشرقاوى بتصوير « ليلة زفاف » ابنة الأمير « ابراهيم بك الكبير » واقتصر الحوار فيها على شخصيات تعبر عن مواقفها ، مما يحدث بالكلام فقط كما يبدو من هذه المناقشات .

( ـــ أربنا يرضى عن هذا ؟ انظر .. العلماء يمشون بأقـــدامهم الطاهرة أمام عربة العاهرة الصغيرة .. !

ـــ اسكت يا شيخ .. ان لك أولاد صغاراً .. اسكت وعش وقل يا باسط .. يا منجى .. يا ساتر .. !

ـــ يا عم الرازق هو ربنا .

وفى حوار بين مجموعة اخرى من الشخصيات قال احد العلماء لصاحبه :

ـــ ان الله لا يرضى بحضورنا هنا !

ـــ وحاول أن ينهض وهو يقول :

ـــ « ان حبات هذا العقد ليست غير ذوب دموع شعب جائع ».

ورد عليه صاحبه :

ـــ « نعم نعم ! صهرها عذاب طويل وانتظمت عقداً تلهو به غانية فى حفل شياطين .. انها ليست دموعها بل دماء ! دماء شعب منكوب » ) (٦) .

---

(٥) يوسف الشارونى ـــ مرجع سابق ـــ ص ٣٦ .

(٦) المجموعة ـــ ص ٥٦ ، ٥٢ .

و « الشخصيات » فى قصة « شعاع الفجر » كغيرها فى القصص القصيرة للمجموعة غالبا ، شخصيات كثيرة ، لا يقوم الحوار بتجسيدها لكثرتها ونجد فى هذه القصة مقاطع طويلة ، وكثيرة ، من الحوار بين الشخصيات من أفراد الشعب المصرى يعبرون عن سخطهم وضيقهم لما يحدث من الولاة .

( وانطلق شيخ المسجد يشرح للناس أمور الدين فى صوت حزين خاشع تشيع فى نبراته مرارة مبهمة ، ولكن احدهم قاطعه :

ــ قل لنا يا سيدنا الشيخ .. ما رأيك فيما يجرى ؟

ــ فأطرق الشيخ قليلا ثم اجاب فى صوته الجليل وهو يهز رأسه وكل بدنه :

ــ « واذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا » .

فصاح أحد الفتيان فى يأس :

ــ دمرناها تدميراً !؟ .. وما ذنبنا نحن يا سيدنا الشيخ ؟ . وصاح فتى آخر :

ــ احمد اغا يدمرنا تدميرا .. والله ايضا ؟!

ــ واشتعلت قلوب الفتيان بسخط عنيد . ورفض لكل شىء .

ــ وتهدج من أقصى المسجد صوت عجوز :

ــ قل لنا ما العمل مع الوالى أحمد اغا واتباعه يا سيدنا الشيخ ؟ .

وترددت أصوات من هنا وهناك :

ــ ما العمل يا سيدنا الشيخ ؟ .. ماذا نعمل ؟! ..

وطوى الشيخ كتاب الدين . وانفجر يلعن المصلين جميعا بلا استثناء ..

وانفجرت من أعماقه مرارة منحت صوته الجليل حرارة لاذعة .. ) (٧) .

وتتضمن القصة حواراً آخر للمجموعة الثانية من الشخصيات المتحالفة مع الوالى فى قهره للشعب وهم « المحظيات ــ وأزواجهن ــ

---

(٧) المجموعة ــ ص ٦٧ .

والوالى » ، والحوار يشير الى افعال واقوال هذه الشخصيات التى تعبر عن الخسة وضعة الخلق ( قالت المحظية الأولى وهى تدنى كأسها من فم الوالى :

ــ مازال الفقراء والفلاحون مجتمعين فى الأزهر منذ أربعـــــة أيام ! .

فابتسم زوجها وهو يقول :

ــ سنقتلهم جميعا اليوم .. اليوم هو آخر حياتهم !

وطرب الوالى للفكرة ، فأسند رأسه على صدر الزوجة الثملة المخدرة وقال :

ــ سنمضى نحن الثلاثة . انا وانت وكبير الشرطة فقط ! فقالت :

ــ اقتلوهم .. ولكن لا تقتربوا منهم . ان رائحتهم تزكم الأنوف والحشرات تطير من اجسادهم .. وضحك الوالى السكران . وقالت امراة كبير الشرطة وهى تبعد عن فمها « الشبك » المذهب وتنظر فى دخان الحشيش ... « خذونى معكم .. انها فرجة لذيذة » ) (٨) .

و « الشخصيات » فى قصة « الأغلال » لا يجسدها الحوار كى تعبر عن شخصيات متفردة بذاتها وانما يقدم حوارا لشخصيات من المحتلين الفرنسيين يتزعمهم « كليبر » ليعبر عن الصراع الواضح بين هذا الفريق ، وفريق الشعب من جهة اخرى ويتضح ذلك من هــذا الحوار بين « كليبر » واعوانه ، فى عصبية بالغـــة صـــاح كليبر فى أعوانه :

( تكلموا يا سادة .. قولوا شيئا على الأقل أنت يا « برويس » يا من تحسن سياسة الريح والأمواج وتسيطر على الحيتان فى مجاهل الماء .. اليس لك راى ؟! وأنت يا صديقى « مانســـكور » انـــك لم تشهد منى مثل هذه الحيرة فى ايامنا القديمة الحرجة هل أفلس تفكيرك ؟ تكلم !! تكلم انت يا كريستان .. وأنت .. وأنت .. ماذا ترون .. تكلموا يا سادة قولوا شيئا ! .

فقال كريستان فى هدوء مفكر : « انه السيد كريم حاكم المدينة انه رجل واسع الحيلة شديد الذكاء .. مخيف ! » .. وأضاف مانسكور :

ــ ارى أن تدعو الأعيان للتحقيق معهم .. وقال برويس :

---

(٨) المجموعة ــ ص ٧٠ ، ٧١ .

ـ « جنرال ! لا تنس القاضي الشرعي ، ولتكن حليما معه رحيما به .. انك عن طريق الدين وحده تستطيع أن تسيطر ! .. هذه هي حكمة بونابارت .. وحكمتك انت ايضا » .. فصاح « كليبر » كمن وجد الحل اخيراً :

ـ هذا حقيقي .. حقيقي يا سادة سأدعوكم جميعاً .. الحاكم والقاضي والأعيان .. سأناقشكم الحساب .. الحساب ! ) (٩) .

ـ ان القصة لا تقدم شخصيات معينة وانما تقدم صوراً لمقاومة مدينة مصرية بكل فئاتها ازاء ما تعرضت له من ويلات احتلال جيش اجنبي وان كان الشرقاوي قد صور بعض المواقف لكليبر منها موقفه من ضابطه الذي اشار بحرق الأسكندرية .

و « الشخصيات » في قصة « بلا أجر » ليس لأي منها سمات مميزة ولم يعن الشرقاوي بابراز الجانب الانساني او النفسي لها وقد اعتمد على معرفة القارىء لشخصية السيد « عمر مكرم » فأتى به مطرقا يترحم على الشهداء ، وقد ارتفع وجهه الى السماء :

( اللهم ان هذا هو ما أردت .. اللهم اننا لم نرد هذه الدماء .. اللهم انك أنت الحق وانت السلام .. وما اردنا الا الحق وما نريد الا السلام .. اللهم اننا لم نرد هذه الدماء ولكنهم يسرقون اقواتنا ويحتلون ارضنا .. ويغتصبون ديارنا ويفسدون ضمائر الضعفاء منا .. اللهم لا تعاقبنا بما فعل السفهاء منا واعف عنا .. اللهم على اسمك نضرب ، وبك نهتدي حتى نطهر الأرض الحرام .. اللهم اننا لم نرد هذه الدماء ، وما اردنا الا الحق ) (١٠) .

ان « الحوار » في مجموعة « أرض المعركة » لا يجسد شخصية او شخصيات محددة ، بل يقدم شخصيات كثيرة ، والمطلوب في القصة القصيرة تقديم شخصية او شخصيات قليلة محدودة ، مع ابراز ملامحها النفسية والفكرية . لكن الشرقاوي في هذه المجموعة يقص حكايات مجموعتين بشريتين ، تقف كل منهما ضد الأخرى ، مجموعة تمثل السيطرة والطغيان ، والأخرى تناضل في سبيل التحرر ولا يفلت من هذه التركيبة الا النادر منها ، مثل قصة « البندقية » ... وأبطال القصة في هذه المجموعة غالبا شخصيات تاريخية معروفة فكأننا ونحن نقرأ عنهم نطالع أخبارهم في الكتب التاريخية .

---

(٩) المجموعة ـ ص ٨٠ ، ٨١ .
(١٠) المجموعة ـ ص ٩٤ ، ٩٥ .

و « الحوار » فى قصص مجموعة « احلام صغيرة » يأتى غالبا باللغة العامية ذلك أن الكاتب اعتقد كغيره من كتاب القصة القصيرة آنذاك أن القصة الواقعية لا بد أن تتحاور شخصياتها ، باللغة العامية حتى تكون اكثر قربا من الواقع ، وقد شغلت هذه القضية حيزاً كبيراً من مناقشات النقاد منذ زمن بعيد ، وربما استمرت هذه المناقشات حتى الآن ، وقد اشرت الى هذه القضية فى موضع سابق من الدراسة ، وسنتأمل هنا أجزاء من الحوار فى بعض قصص هذه المجموعة « احلام صغيرة » للتعرف على مدى قدرته على تجسيد الشخصيات والتطور بالحدث ... مثلا فى قصة « العقرب » حين يتحاور « حسان » مع « شيخ المسجد » توقف « سيدنا » واهتزت لحيته البيضاء بغضب مفاجىء ، وزعق :

— بتوم بتقول ايه يا وله ؟! مش كفاية من غضب ربنا عليك انك حتشتغل فى صيد العقارب ! اعوذ بالله من الشيطان يا اخواتى من دى بلد .. المولى سبحانه وتعالى من كتر غضبه عليها سلط عليها ريح مليانه عقارب .. روح داهية تلعنك ما اكفرك .. دانت من كتر كفرك مرزى قدام الجامع ما تمتش حتى تتوضى وانا حا ادن الضهر اهه .

واجاب « حسان » بانفعال وخوف :

— والله يا « شيخ ! ما انا داخله .. انا جانى ايه من الجامع غير قطع العيش والتلطيم هنا وهناك ، والبهدلة فى مصر وسط الغارات والعساكر السكرانين .. وآخر المواخر حاناكل العيش من صيد العقارب .. وياعالم باه !

وارتفع صوت هادىء ثقيل من داخل الجامع :

— صلى بنا على النبى يا سيدنا واطلعاذن باه احسن الضهر جه ) (١١) .

وهذا « الحوار » يوضح الكثير من ملامح شخصية « الشيخ » وبالتالى يعكس رؤية الشرقاوى لبعض شيوخ الدين الذين يتناقض سلوكهم مع مبادىء الدين الذى يدعو الى العدل والرحمة والعطف فهو شيخ ظالم قهر حسان ودفعه الى الارتحال طلبا للرزق ، ثم العودة ليعمل بصيد العقارب وهذا الشيخ نموذج لرجل الدين الذى كثيراً

(١١) المجموعة — ص ٢٩٧ .

ما نقده الشرقاوى فى كتاباته ، فى حين أتى فى بعضها بنماذج أخرى من رجال الدين ذوى الأخلاق الحسنة ، الايجابيين .

كما جسد « الحوار » شخصية « حسان » بكل ما فيها من تمرد على الظلم واحساس بالقهر .

و « الحوار » فى قصة « الخادم » يشارك فى تجسيد شخصية « هنداوى » مشاركة واضحة وفى هذا الجزء من الحوار نلمس صموده وجسارته وتمرده فى مواجهة العمدة حتى استحق اعجاب الكبار والصغارمن‌أهل قريته :

( ياه ! .. تسلم يا « هنداوى » ! .. وقال طفل :
ــ يا سلام يا رجاله ! .. ونادى العمدة أحد الخفراء وقال له :
ــ روح اضرب العيال دول ... ثم صاح فيهم :

ــ انجر يا واد منك له ! .. ومضى الخفير اليهم متباطئا فأبعدهم قليلا ووقف‌معهم ينتظر ، معجبا مثلهم بهنداوى ... وصاح العمدة فى « هنداوى » :

ــ أنت يا واد طالع فيها على ايه .. انت حتة خدام ! .... فقال « هنداوى » غاضبا :

ــ أنا صنايعى ... فقال العمدة :

ــ حاكم انتوا ما تنفعوش الا فى الخدمة .. ولكن « هنداوى » قال فى برود :

ــ أنا عند خالتك كنت ....
ــ فقاطعه أحد الجالسين « قول الست » ..
ــ واستمر « هنداوى » قائلا :
ــ « لا .. أنا كنت هناك راجل البيت » (١٢) .

و « الشخصيات » فى قصص مجموعة « أرض المعركة » يقدمها لنا السرد :

فى صورة أبطال شعبيين كثيرين منهم أبطال معروفون فى التاريخ، وهو لا يتعمق دواخل هذه الشخصيات ، وانما يقدم تحركاتهم الخارجية وافعالهم ، كما تتحدث كل قصة عن مجموعتين احداهما تقاوم الظلم وتناضل من اجل حرية الوطن والمواطن ، والأخرى تتعاون مع القوة

(١٢) المجموعة ــ ص ٢٩٧ .

القاهرة الظالمة ، او مع المستعمر واذاً فهذه القصص فى تقديمها لشخصياتها تفعل مثل ما تفعله « المدرسة الشيئية » فى الأدب القصصى وهى « المدرسة القصصية المعاصرة فى فرنسا » التى تحاول العودة الى اساليب القصة القديمة ، كان ذلك فى صورة متطورة ، فهى تدعو الى الاقتصار على تتبع الأشياء ، ورصد الحركة الخارجية للشخصيات القصصية دون اسقاط انسانيتنا على الوجود ، متأثرة بأسلوب السينما حيث لا مجال لتعرف المشاهد على ابطاله الا من خلال حركتهم ، وما يحيط بها من اشياء لها دلالتها ، وقد عرف تراثنا العربى ايضا « القصة — الخبر » او « القصة — التاريخ » ) (١٣) .

ان هذه القصص لا تكشف غالبا عن الخوالج النفسية لشخصياتها او صراعها الداخلى ، بين عواطف مختلفة .

و « الجماعة » تحتل مكان الشخصية المحورية فى كل قصة .. حتى اذا التفت المجموعة حول شخصية تقودها ، فان الكاتب لا يولى هذه الشخصية اهتماما خاصا ، انه لا يحلل نفسيتها ، ولا يتعمق داخلها ، وذلك لتشعب الأحداث فى القصة وكثرتها ، وكثرة عدد الشخصيات ، وتعدد الأمكنة ، مما لا يمنح السرد فرصة لتقديم شخصيات رئيسية محدودة تقديما فنيا كما نتوقع ذلك من القصة القصيرة بمفهومها الفنى الدقيق .

واذا تأملنا « السرد » فى قصص مجموعة « أرض المعركة » لنرى دوره فى تصوير الشخصيات نجده مثلا :

فى قصة « أول دستور » يتحدث عن شخصيات من « الأمراء ، والأتباع » واهل القرية فيقول : ( ولا يسأل الأمراء عما يفعلونه وكذلك اتباعهم لا يسألون ، ومضى الأتباع يجبون من القرية ما فرضه عليها الأمير ، ولم يكن فى القرية رجل واحد يستطيع أن يدفع درهما فائضا ، وما عرفت القرية من قبل كيف يموت الانسان من الجوع ، وعبثا حاول حاكم القرية ان يشرح لأتباع الأمير ! فقد جمعوا الرجال فى ساحة القصر وانهالوا عليهم بالسياط ، وطافوا بدور القرية يقتلون من تخلف فيها من الرجال ويختطفون ويغتصبون كل ما يعثرون به ) (١٤) .

ان « السرد » فى القصة يقدم « الشخصيات » والأحداث فى لغة عادية ، مباشرة وأسلوب تقريرى يقول : انهم هناك خارج منزل « السادات » يصرخون طالبين رءوس المجرمين ، اى شىء يحرصون

---

(١٣) يوسف الشارونى – مرجع سابق – ص ٢٧ ، ٣٨ .

عليه ! انهم لمستعدون للقتال حتى الموت ، وترنح « ابراهيم بك » تحت ضغط هذه الأفكار ثم اسرع فأرسل اليهم « أيوب بك الدفتردار » وهو رجل ماكر الحديث ، واسع الحيلة .

واوشك الناس ان يفتكوا بأيوب بك ، غير أن العلماء طلبوا من الناس ان يتركوا رسول « ابراهيم بك » يدخل بسلام ) (١٥) .

و « السرد » فى قصة « البندقية » يقدم لنا شخصية بطلها « الصبى الصغير المناضل » ، من خلال حدث يتطور فى زمن محدود ، مما جعل هذه القصة تتميز عن قصص المجموعة « أرض المعركة » وتقترب من « القصة القصيرة » الى حد كبير .

ويحكى « السرد » بطريقة مكثفة موجزة عن « الصبى » ويصف ما تحمله من صعوبة وآلام وما واجهه بتحد وصلابة ... بأسلوب يثير لدينا أعمق مشاعر التعاطف نحوه يقول مثلا : ( وفى خيمة القائد ... وقف الغلام المصرى حافى القدم ، عارى الرأس ، ممزق الثياب ... وكانت ثيابه المهلهلة تكشف عن جسده البرنزى الأعجف أكثر مما تستر . ومن حول الغلام وقف حراس عديدون وبنادقهم مصوبة الى بدنه الضئيل ...

أما « الغلام » فقد كان من القرية التى رست السفن على شاطئها ، تحمل فرقة من الجيش الفرنسى .. وقد تعود منذ أيام وهو يلعب أمام مسجد القرية أن يسمع الناس يتحدثون بعد الصلاة عن هذا الجيش الذى يزحف بلا توقف ، ويرسل على المدن والقرى كسفا من نار ) (١٦) .

لكن « السرد » فى بقية قصص المجموعة يغلب عليه « اللغة الصحفية » المباشرة ، العادية ، كما تغلب عليه التقريرية ، والتعميم ، فيقص لنا ما يحدث من المستعمر وأعوانه ، ومواقف الفلاحين .. دون أن يجسد شخصيات محددة بالقصة ، يقول مثلا : فى قصة « الفاس » ( فى الحق أن أحداً على الاطلاق لم يكن يستطيع الصياح فى تلك الأيام ! ، وجمدت الشفاه على مقطع مثير من الأغنية ... كانت أغنية رائعة من أغانى مصر ! .. وعادت حدائق البرتقال ترسل من جديد

(١٥) المجموعة ــ ص ١٧ .
(١٦) المجموعة ــ ص ١٣ .

عطرها الذى ينفذ الى الأعماق من كل نفس .. وماء الكدح الانسانى مازال يختلط بالتراب . والسياط تقرع الهواء .. وظهور البشر بأقسى مما تمزق الفئوس وجه الأرض ! ..

والسيد مازال يكرر « ممنوع الصياح » ! .. والتفت حول الرجل ثلاثة من الزبانية غلاظ شداد ، واحاط « بمحمد » كل رفاقه الفلاحين . وكانوا مهزولين شاحبى الوجوه . الفئوس فى الأيدى فاغرة .. و « محمد » يتلقى ضربات متتابعة من أربعة سياط ! ) (١٧) .

و « السرد » فى قصة « ليلة زفاف » رغم اهتمامه بالتركيز على حادثة اغتصاب « الأم » ، التى بكت طفلتها جوعا ليلة زفاف ابنة « ابراهيم بك الكبير » فهو لا يقدم لنا شخصيات محددة ، ولا أسلوب مكثفا ، وانما اتى فى صورة تقريرية مباشرة منه مثلا : ( وفى الريف يموت الناس بلا حساب ! ... ، ونظر الأمير فى الأمر واعد له تدبيراً ... ، اما اهل الريف فليموتوا كما يشاءون فلن يسمع لهم فى القاهرة نواح ! ) (١٨) .

و « السرد » فى قصة « شعاع الفجر » يتحدث بصوررة مباشرة عن « شخصيات » كثيرة دون أن يجسد أياً منها تجسيداً فنياً ، كما يسرد احداثا كثيرة ولا يركز على حدث محدد يكثفه ، ويطوره ، وهذه الفقرة من السرد تشير الى طبيعته ، بكل ما تحتويه من لغة صحفية مباشرة ... و « امتدت الحسينية » من وراء النافذة بدورها وحوانيتها ومساجدها وقبابها التى ترتفع فى اصرار ، وبدا له الحى آمنا لا يزعجه عن نومه شىء ... وزلزله هذا الصوت الرهيب الذى يجلجل دور الضحايا فصرخ :

( انهم يتآمرون على هناك .. اقبضوا عليهم جميعا .. على كل رجل فى الحسينية .. خربوا بيوتهم .. اقتلوهم قبل أن يقتلوننى )(١٩).

و « السرد » فى قصة فى « فى الأغلال » يحكى عن « كليبر » والأحداث الكثيرة التى تكتظ بها القصة ، فلا تفسح مجالا لتعريف بشخصية ،أوبتكثيف لحدث محدد ، او بلغة قصصية فنية ، انه يسير فى السرد بمثل هذا الأسلوب الذى تكثر فيه الاستطرادات يقول : ( ان الحياة لتمضى بها محملة بذكريات تاريخ طويل ، متطلعة الى أمل عريض

---

(١٧) المجموعة — ص ٣٩ .
(١٨) المجموعة ص ٤٩ .
(١٩) المجموعة ص ٦٥ ، ٦٦ .

مبهم ، وهى تغلى ، وتضطرب . وتحتدم ، وتضحك .. وكأنما تنام ملء الجفون ، وتهامس الرجال لبعض الوقت ثم انطلق من بينهم دعاء صارم ) (٢٠) .

( لم ينخدع الناس بما أذيع عليهم من ان الفرنسيين اقبلوا ليطهروا الأرض من طغيان الأمراء وفساد دولتهم .. ، وليحملوا اليهم مبادىء الحرية والاخاء والمساواة !! .. ، فمصر تريد أن تطهر الأرض حقا ... ، من البلاء المقيم والبلاء الزاحف جميعا .. ) (٢١) .

« و السرد » فى قصة « مصر للمصريين » يهتم كما هو سائد فى قصص مجموعة « ارض المعركة » بسرد الأحداث التاريخية التى تقع بين « أفراد الشعب المصرى » وبين « المستعمر وأعوانه » ومن هنا لا نقف بها عند شخصية محددة أو حدث واحد مكثف ، بل سرد للأحداث يغلب عليه المباشرة ، والتقريرية ، والخطابية ، وهذه فقرة منه تؤكد ما ذهبنا اليه ( ان هذا الضغط على أرزاق الموظفين وهذه القيود الغلاظ على الحريات هى التى تحمى الاستعمار الزاحف .. ولهذا يجب تحطيمها لتصبح مصر للمصريين حقا .. يجب أن يشعر الموظف انالوطن يمنحه بقدر ما يمنح هو الوطن .. ومن أجل ذلك فلن يسمح الموظفون بأن يوفر منهم واحد بحجة توفير المال للدائنين ) (٢٢) .

لكن « السرد » فى قصة « الرأس الثانى » قدم من الملامح القصصية بها ، ما يجعلها تقترب الى حد لا بأس به من القصة القصيرة، لقد قدم « شخصيات » ذات ملامح محددة كشخصية « شمس » رسول الوالى الى شيخ البلد لرشوته ، حتى ينفذ مخطط الوالى من احداث الفتنة بين طوائف الشعب ، وما صوره « السرد » من مشاعرنا نحو الوالى وما يعتمل بداخلها من صراع ونفور ممن حولها ورغبتها فى العودة الى الوالى الذى تحبه رغم ذلك يركز السرد كثيراً على الأحداث التاريخية فى صورة تقريرية ، وهذا مثال لجزء منه يصور الأحداث من خلال رؤية الوالى الظالم : ( اتمزحون ؟ .. الا تعرفون بعد الى أى حد يتوقف مصيرنا جميعا على نجاح شمس فى مهمتها ؟ .. لو أن هؤلاء الفلاحين ظلوا متحدين .. فهى النهاية اذن : لقد ملأتهم السنوات القليلة الماضية بالكبرياء والعناد والأحلام .. فمنذ استطاعوا طرد الفرنسيين وهم يحلمون بأن يحكموا أنفسهم .. ولئن لم ينجح شيخ

---

(٢٠) المجموعة ـ ص ٧٦ .
(٢١) المجموعة ـ ص ٧٩ .
(٢٢) المجموعة ـ ص ١١٩ .

البلد فى اثارة الفتنة العنصرية بين العرب والفلاحين .. فلن تقوم لنا نحن الأتراك قائمة بعد ، ان كل شىء يغلى اليوم فقد وجـدت الثورة بينهم منذ سالت دماؤهم معا . مختلطة بتراب الأرض التى يدافعون عنها .. ومع ذلك فقد كان العرب منهم يحتقرون الفلاحين والفلاحون يشمئزون من العرب .. ومن هنا يجب أن تشعل نار الفتنة لتحول التيار عنا ! .. انكم لتخفون على اشياء خطيرة .. ولكننى اعرف جيداً أن مواكبهم الشائنة التى يختلط فيها عرقهم العفن بغبار الطريق .. تنطلق فى كل يوم بصياح مشئوم مطالبة براسى .. راسى انا ! .. )(٢٣).

و « السرد » فى قصة « دخول الظافـرين » مثل « السرد » فى مجموعة ( ارض المعركة ) غالبا فهـو باستثناء شخصيـة « على » و « المراة الشركسية » التى ملت الأم عندها ، بعد رحيل زوجهـا للمشاركة فى حفر القناة ، لا يقدم « شخصيات » ذات ملامح خاصة ، وانما مجموعة من المشاركين فى ثورة عرابى ، وفى المقابل مجموعـة من المهادنين ، للانجليز المرحبين بقدومهم ، باعتبـارهم مدافعين عن الشرعية .

غير انه ركز على شخصية محددة ، هى شخصية « الاسطى على » وتتبعها منذ سافر أبوه لحفر القناة ، وكان طفلا صغيراً ، حتى صار رجلا ، يتقن صناعة الأحذية ، بعد انتقاله من القرية الى القاهرة، ومعه أمه وتزوج وأنجب ثم شـارك فى ثورة عرابى ليعود جريحـا ويسقط والدم ينزف منه بينما كان « ولده » يلوح بالمطرقة فى الزقاق المترب ... ، لكن لغة « السرد » لغة عادية مباشرة قريبة من لغـة الصحافة يقول مثلا : ( ولقد تعلمت القرية أن الذين يذهبون الى القناة لا يعودون .. ومع ذلك فكلما هدأ نحيبهـا بعض الشىء .. عـادت السياط تفرقع فوقها من جديد .. ويمضى مـوكب آخـر الى حيث لا يعود .. و لن ينسى « على » أبداً كيف كان نساء القرية يلتقين على أبواب الدور فى الصباح فيتذكرن الرجال ويبكين حتى يرتفع النهار .. لقد عاش بينهن كل صباح .. حتى أخذته أمه ذات يـوم الى خـارج القرية .. انه ذلك الطريق الطويل الضيق وسط الحقول .. لقد تعثر فى منخفضاته وبكى فحملته أمه ، ثم عادت تلقيه الى جوارها عـلى الأرض وهى تستريح من عناء السير حتى انتهت بها الرحلة الى ميدان فسيح يستلقى تحت أقدام « قصر الباشا » واستطاعت بعد نقـاش

(٢٣) المجموعة ـ ص ١٢٥ .

طويل مع رجال غلاظ أن تدخل الى القصر .. وكان الفلاحون يقولون عن سيدة هذا القصر انها امرأة طيبة تعرف الله ! ) (٢٤) .

و « السرد » فى قصة « أرض المعركة » يقدم صورة للمعركة ، فى اسلوب عادى ولا يقدم حدثا أو « شخصيات محددة » وهكذا لا يقدم قصة فنية ، وانما يقدم صوراً تحدث على أرض المعركة يقول فيها :
( وتحت قرع السياط .. وطعنات « السنكى » ودوى الرصاص امتدت الى خارج القرية خيوط مترنحة ذاهلة من الرجال والنساء والأطفال كان الجنود يفتشون كل رجل . ويصفعون هذا الفتى بلا مناسبة ثم يركلون ذلك الشيخ فيتهاوى على الأرض وهـم يتضـاحكون ! ... أما النساء ! ... أية ذكريات !! ان المسبحة لتسقط من يد الشيخ عبد التواب وهو جالس فى صمته فيذكر هذا الذى حدث بالقرية منذ اسابيع ... كان الجنود يمزقون أثواب النساء بحد « السنكى » ... وبين طيات الأجساد الأنثوية العارية كانوا يفتشون عن السلاح ! .. ولقد تروق احداهن لجندى فيغتصبها بين رنين الضحكات والتصفيق .. وتحت انظار الآباء والازواج والاخوة والأبناء المكبلين والمحاطين بسياج البنادق ! .

فاذا امتنعت احداهن قتلت .. واذا استغاثت قتلت .. واذا انقض رجل للذود عنهـا فما أسرع ما كـان الرصاص يلقيه عـلى الأرض ! .. ) (٢٥) .

و « السرد » فى قصة « خمسة قناطير من السمن » يتميز عـن « السرد » فى بقية قصص أرض المعركة فهو يأتى فى لغة ادبية ليحكى عن الأحداث بين الحكومة والانجليز والشـعب ويركـز على بعض « الشخصيات » يوضح أبرز سماتها الشخصية .

مثل « الشيخ جودة » و « مجموعة من الفلاحين » وقد بعدت لغة « السرد » عن التعميم والخطابية التى حفلت بها بقيـة قصص المجموعة وهذا مثال من « السرد » بها :

( وتطرب حكومة مصر لهذا .. وتطالب الانجليز بمـزيد من الأعمال الوحشية لتحمى نفسها من شعب مصر الذى أصبح كله فى تقديرها مجموعة من العصاة ! .. وهكذا استعارت اظفـار الأسـد البريطانى وأخذت تنشبها فى عنق البلد الأمين ! .. ولم تكن بمصر اذ

(٢٤) المجموعة ص ١٣٦ .
(٢٥) المجموعة ص ١٤٧ .

ذاك سفارة اجنبية تستطيع ان تطلب من احد رجال الدين حكما على الشبان الوطنيين بأنهم يعملون ضد تعاليم الاسلام ... ولو طلبت لما وجدت .. فقد كان رجال الدين فى ذلك الزمـــان يخلصـــون لله وحده .. ) (٢٦).

وربما اعجب القارىء بالسرد فى هـــذه القصـــة لما يحملـــه من شاعرية واسلوب ادبى يبتعد كثيراً عن اللغة الصحفية التى شاعت فى كثير من قصص المجموعة لكننا اذا تحرينا الدقة نجد أن هذا الأسلوب يقدر ما يقترب من حسن الوصف فهو يبتعد عن الأسلوب اللازم للقصة القصيرة بمفهومها الفنى والذى يتطلب الايجاز والايحاء لا الاسهاب فى الوصف ، وهذا الجزء من « السرد » للقصة يؤكد ما ذكرت .

( واخذ الجميع يتطلعون .. وساروا قليلا والأضواء تسطع ثم تسطع وقد اصبحت طاقة من النور الأصفر تتخلله دوامات حمراء . والأفق كله يرقص بارتعاش اللهب .. ومن بعيد كان سكون الليـــل يحمل اصواتا مختلطة بأصداء اغنية .. وميز الفلاحون بعض مقاطـــع الأغنية .. كانت بالنصر لعـــرابى وجيش الوطـــن ... وكان اللهب يتزايد فى الفضاء . وعلى شعاعه المتوهج بدات أشباح متحركة تلوح من ورائها سحابات الدخـــان فى السمـــاء وسحـــابات الغبار فـــوق الأرض ) (٢٧) .

و « السرد » فى قصة « المرة القادمة » وهى آخـــر قصـــة فى المجموعة « ارض المعركة » يحتل مساحة القصة كلها ، حيث لا يرد حوار بها ويأتى « السرد » فى اسلوب عادى ، قريب من لغة الصحافة وسرد للأحداث التاريخية دون اهتمام بتصوير « الشخصية » أو بحدث واحد مكثف يبدأ ثم يتطـــور حتى النهاية وهـــذا مثال من « السرد » بالقصة : ( لم يكن فى المخازن قمح ولا أذرة — فالتجار يبيعون كـــل شىء للوالى لتموين الجيش المحارب فى الشام .. والرجـــال الذين يحرثون الحقول قد ذهبوا جميعا الى هناك .. ليفلحوا أرضا جديدة للوالى وليضفروا له اكاليل الغار .. وهكذا لم تـــعد الحقـــول ... تزدهر بالخضرة — أما الذين بقوا . فلم يترك فيهم الجوع قوة تمكنهم من حمل الفأس ... وكانت الماشية أيضا سيئة الحظ كالانسان ... كانت لا تجد الطعام .. حتى الحشائش الجافة بتراب الأرض الظامئة .. ولم يقس النيل على مصر — ابنته الطيبة — كما قسا فى تلك الأيام ...

(٢٦) المجموعة — ص ١٥٣ .
(٢٧) المجموعة — ص ١٥٦ .

وكان هذا هو ما ينقص الفلاحين لتتم المأساة حقا .. وجرى النيـــل شحيحا بالماء .. لا يكاد يروى أرضا ... ولا حقلا .. ) (٢٨) .

**التطور الفنى فى كتابة القصة القصيرة ، فى قصص مجموعة « احــلام صغيرة » :**

يحمل « السرد » فى قصص مجموعة « أحلام صغيرة » كثيراً من سمات أسلوب الشرقاوى الأدبى فى « السرد » عموما ، لكنه يتميز فى قليل من القصص ببعض السمات التى تجعل أسلوب القصة ملائمـــا لبنية القصة القصيرة بمفهومها الفنى .

و « السرد » فى قصتين بها هما « أحلام صغيرة » و « فى المطر » يؤكد ذلك فقد تعاون مع الحوار بهما ، فنجحا فى تمييز هاتين القصتين بالذات عن قصص الشرقاوى كلها بحيث تصل كل منهما الى مستوى القصة القصيرة الجيدة بمفهومها الفنى ، فقد استطاع السرد تجسيد الشخصيات المحددة بالقصة واستبطان مشاعرها الداخلية ، وتطوير الحدث حتى الذروة « نقطة التنوير » .

و « السرد » فى قصة « أحلام صغيرة » قدم شخصياتها الثلاث « مصطفى ، أباه ، وعمه » ... وركز على بطلها « مصطفى » فنقل مشاعره بعد أن اكلت العنزة ملابسه الجديدة التى كان يحلم بها ، وقد استغرق الحدث بالقصة ليلة واحدة ، وتطور ووصل الى العقدة ، واخيراً الى لحظة التنوير ( الحل ) بطريقة مكثفة ، وتحقق للقصة قلة الأحداث ومحدودية زمن الأحداث .. ولغة « السرد » الجيدة المكثفة .

و « السرد » فى قصة « فى المطر » يتعاون مع الحوار فى تقديم قصة جيدة ، متميزة ، فى انتاج الشرقاوى القصصى ، وقد ركز على بطلـــة القصة « آمنة » ، فلم يحاول العودة الى ماضيها ، أو الى أبيها ، أو أمها واخوتها ليحكى عن تاريخ حياة اى منهم ، وانما ركز على لحظة معينة فى حياة « آمنة » الحاضرة حتى ( يكاد القارىء يشعر بتصـــد الكاتب الوقوف عند واقعة والتركيز عليها ليصور معاناة هذا الصنف من الناس الذى لا يملك الا عمله وجهده ، ونضاله اليومى ) (٢٩) .

(٢٨) المجموعة ــ ص ١٨٢ .

(٢٩) سيد حامد النساج ــ اتجاهات القصة المصرية القصيرة ــ مرجع سابق ــ ص ٧٠ .

انه ينقل مشاعرها وأفكارها ، وما يحتمل فى داخل نفسها وقد خرجت والمطر فى طرقات القرية برك صغيرة يلعب فيها الأولاد وهم ينشدون للمطر .

( وارتعشت آمنة وهى تواجه المطر وبرد الطريق ، وتمنت لو أنها تستطيع أن تلعب مع الاولاد فتدفأ .. أو أنها أصغر منهم .. فترقد كأختها الصغيرة على قبة الفرن .. أو أنها لقيت ابن الحلال الذى يريحها ويخبئها فى دار لها قاعة بفرن دافىء .. فلم تكن آمنة تحب رحلتها كل يوم من دارها الى الجنينة تشترى سقط البرتقال وتقعد به أمام سور المدرسة الابتدائية الجديدة .. ) (٣٠) .

و « السرد » فى هذه القصة يدخل بالقارىء الى الحالة النفسية ، التى تعيشها الشخصية ، ويبرز الجانب الانسانى فى الموضوع ، بمهارة فى اختيار الكلمات ، دون اسهاب ، أو استطراد فى الوصف ( وتابعت سيرها والطين يتعلق بأقدامها والمطر ينسكب على جلبابها الأسود الواسع والريح الباردة تنفذ الى العظام .. ووضعت القفة على رأسها ولكن المطر اخترقها وسالت خيوطه على وجهها وغمر عينيها واختلط بالدموع وصوت الريح يملؤها بوجل رهيب .. ! ) (٣١) .

وتتوارى حدة النبرة التقريرية الخطابية المباشرة التى طبعت القصتين السابقتين لتظهر قدرة الفنان الشاعر الواقعى التى تستوقف النظر فى قصته « فى المطر » . حيث نعيش ونتعاطف ونحس بكل ما يضطرب فى حياة « آمنه » الفتاة الفقيرة التى تقوم من أحلى نومة لها ، وتنتزع من دفء الفون ولذته فى الشتاء غزير المطر شديد البرودة ، ثم تحمل المقصف وتسير فى طريق موحل لتملأه بالبرتقال ، الذى تعود به لتبيعه للتلاميذ الصغار أمام المدرسة .

وهى فى سبيل عملها اليومى هذا ، تتحمل كل ما يصادفها من عقبات ومشكلات ، يدور اكثرها حول طمع الآخرين فيها ومحاولتهم غوايتها والايقاع بحبائلها ، فـ « عبد العزيز أفندى » المدرس الأسمر يمسك بيدها ويضغط عليها ، وهو يأخذ منها البرتقال ويغمز بعينيه ويكلمها عن الحبة الفائرة ، ويطلب منها الوصال .

و « الناظر » الطيب قال لها ذات مرة ان الله جميل يحب الجمال ، وطلب منها أن تأتى اليه فى داره لتساعد زوجته المريضة . وهى بجلد

---

(٣٠) المجموعة ـ ص ٣٣٠ .
(٣١) المجموعة ـ ص ٣٣١ .

تواجه ذلك كله لأنهم فى حاجة الى المكسب الذى يعود عليهم من بيع البرتقال : هناك ابوها وأمها واخوتها الأربعة . وتنتهى قصة نضالها فى يوم مطير ، بأن تفتك بها « الشاذلى » خفير « الجنينة » التى تشترى منها البرتقال ) (٣٢) .

وهذه القصة « فى المطر » آخر قصة فى المجموعة تمثل قمة تطور الكاتب فى قصصه الصغيرة وقد حققت وحدة الانطباع والأثر القوى الذى تتركه فى نفس القارىء الذى يظل متأثراً به لفترة طويلة بعد قراءتها ، كيف أن بعض الفقراء الكادحين يفقدون أعز ما يملكون وهم فى طريقهم للحصول على لقمة العيش ، وكأنه الضريبة التى يجب أن يدفعوها ، فى حين ان غير الكادحين الذين يتصورون أنهم حراس على مصدر رزق البائسين يسلبون الآخرين اغلى ما عندهم دون أن يكونوا هم دائما فى حاجة ماسة اليه ) (٣٣) .

وتعتبر هذه القصة نقطة تطور هامة فى مجموعة الشرقاوى القصصية ، انها مع قصة « احلام صغيرة » تمثلان تطور الشرقاوى فى كتابة القصة القصيرة التى يعتمد « السرد » فيهما على الايجاز والتكثيف ، ويقدم عدداً محدوداً من الشخصيات وحدث من « البداية الى الوسط وأخيرا النهاية » ولا يستغرق زمنا طويلا .

و « السرد » فى قصة « الخادم » : يشارك فى تجسيد الشخصية ، وشخصية « هنداوى » بطل هذه القصة من أجود الشخصيات التى استطاع الشرقاوى تجسيدها فى قصصه ، وقد نجح « الحوار والسرد» فى تقديم هذه الشخصية للقارىء ، حتى أصبحت من الشخصيات التى التى لا تنسى فى ادب الشرقاوى القصصى ... ان السرد يصوره بعد عودته من القاهرة الى قريته ويتأمل مشاعره بقوله : ( ولاحت له القرية حزينة مظلمة على الرغم من الشمس التى تسطع فى الفضاء ! .. ولم يعد يرى فى ضحكات الفلاحين شيئا .. لكانه يسمع للدموع اصواتا ! .. ولم تعد عيناه ترى فى القرية غير عديد من الأشياء الرهيبة المثيرة : الأجسام النخرة ، والوجوه البرونزية ، وحسرات تجمد فى العيون ! .. ) (٣٤) .

---

(٣٢) سيد حامد النساج — اتجاهات القصة المصرية القصيرة — مرجع سابق — ص ٢٧٠ .
(٣٣) سيد حامد النساج — اتجاهات القصة القصيرة — مرجع سابق — ص ٢٧٠ .
(٣٤) المجموعة — ص ٢٩٢ .

كما يصور « السرد » اثر عودته على الفلاحين بالقرية وتأثيره عليهم بقوله : ( كانت القرية آمنة مطيعة قبل ان يعود لآخر مرة .. ولكنه منذ عاد بدأ الفلاحون يناقشون ، وقال واحد منهم للعمدة « لا » ذات مرة ، فتبعه آخرون ، وكأنما هي العدوى ! .. هنداوى ؟! دائما هنداوى !! ربما أصبح كل فتيان القرية يتحدثون الى العمدة ، كما يتحدث اليه هذا ، والرأس مرفوعة والعين فى العين ! .. ان هنداوى كالوباء .. يتفشى سريعا فى القرية ويجب القضاء عليه لانقاذ ما بقى للعمدة ، وليعود كل شىء فى القرية كما كان ! .. وأرسل العمدة أحد الخفراء الى هنداوى ، وجلس فى انتظاره مع بعض أصحابه .. كانوا جميعا ساخطين على هنداوى الذى أفسد القرية وأشعل فيها الفتنة !.. حتى النساء أيضا تزايد بينهن من يرفض دخول « الدوار » لغسل القمح ، ويشهقن فى اشمئزاز ووجل عندما يرد اسم « الدوار » ! (٣٥).

ويتعاون « الحوار مع السرد » فى تطور الحدث بالقصة وتعميق مضمونها ، وتحديد معالم شخصية بطلها « هنداوى » ، من خلال حواره مع « العمدة » الذى أبرز صموده وشجاعته وثورته على الظلم ، مما أسعد الأطفال والكبار من قريته :

( ياه ! . تسلم يا « هنداوى » ! ... وقال طفل :

— يا سلام يا رجاله ! ... ونادى العمدة أحد الخفراء وقال له :
— روح اضرب العيال دول .. ثم صاح فيهم :

— انجر يا واد منك له ! ... ومضى الخفير اليهم متباطئا فأبعدهم قليلا ووقف معهم ينتظر ، معجبا مثلهم « بهنداوى » ... وصاح العمدة فى « هنداوى » :

— انت يا واد طالع فيها على ايه .. انت حتة خدام ! .... فقال « هنداوى » غاضبا :

— أنا صنايعى .. فقال العمدة :

— حاكم انتوا ما تنفعوش الا فى الخدمة ... ولكن « هنداوى » قال فى برود :

(٣٥) المجموعة — ص ٢٩٥ .

ـــ انا عند خالتك كنت .. فقاطعه أحد الجالسين « قول الست » .

ـــ واستمر « هنداوى » قائلا : « لا .. انا كنت هناك راجـــل البيت » .. ) (٣٦) .

ان « هنداوى » الخادم بطل قصة « الخادم » هو ابن الريف المخلص الذى عاد من المدينة ليلتصق بأهله الفلاحين ويحنو عليهم ، بعد أن تعرت أمامه المدينة بكل مساوئها . ويتزعم ثورة عارمة ضـــد العمدة وجبروته، وسيطرته وعنجهيته وظلمه وتسخـــيره الفلاحـــين الفقراء . واذا بالقرية تصحو والأرض تنبض بالحركـــة والفلاحين لا ينامون وأصبحوا يناقشـون ، لدرجة ان واحداً منهم قال للعمدة « لا.. » ذات مرة ، فتبعه الآخرون . حتى الأطفال الذين كانوا يجرون من فرط الاحترام عندما يلوح العمدة لهم من أول الطريق ، أصبحوا يستمرون فى اللعب والعمدة يمشى تحت كرة ، القماش التى يتقاذفونها . ان الجماعة كلها تتحرك . القرية من أولها الى آخرها تثور وتنتقم من الظلم الذى عاشت فيه طويلا وتبلغ الأزمة ذروتها حيث يصفع « هنداوى » العمدة على وجهه .. وبعدها يلطخه فى الطـــين بين ضحكـــات الفـــلاحين وسرورهم !. الفلاح هنا مختلف تماما انه ثائر ، قوى ، متمرد ، ذكى ، يعرف القوى التى تنهشه جيدا ويستطيع تعريتها وفضح عيوبها .

و « هنداوى » مثل بقية شخصيات الشرقاوى « عبد الهادى » محمد أبو سويلم ، الشيخ يوسف ، عبد العظيم ، عبـــد المقصـــود أفندى » ، شخصيات تعكس صلابة الرأى ونقاء المتجـــه وسخـــاء الروح ، شخصيات حية محددة الملامح واضحة القسمات ، لا تعيش فى فراغ ، ولكنها تعيش زمانها ومكانها ، لأنها بلحمها ودمها وخوفـــها وقلقها وتمردها مشدودة الى الأرض ملتصقة ببيئتها ، تحكم تصرفها دوافع وحاجات انسانية حقيقية ولا تحكمها قيم مجردة مطلقة . انهـــا تحمل كل الملامح الأصيلةالتى غرستها بيئة الزراعـــة والكفاح الشاق فى نفوس الفلاحين . وبصرف النظر عن أن قصة « الخادم » كتبت قبل أو ليلة الثورة ، فانها بكل تأكيد ساهمت ـــ مـــع غـــيرها ـــ فى الارهاص للثورة التى خدمت الفلاحين باصدار أول قانون للاصـــلاح الزراعى بعد شهر ونصف من قيامها . وهم القطاع الذى شغل فكر

(٣٦) المجموعة ـ ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

« عبد الرحمن الشرقاوى » وفنه ، لأنه فلاح ابن فلاح . فليس بدعا ان ينحاز بعد الثورة انحيازا كليا لهم ) (٣٧) .

وهو هنا يجسد فى شخصية « هنداوى » شخصية محرك الثورة ودافعها ، فقد ضرب « هنداوى » الثائر وجماهير القرية من الفلاحين راس الفساد ) (٣٨) .

و « السرد » فى قصة « بركة الفيل » يأتى على لسان « الراوى » الذى يحدثنا عن نفسه وعن أفكاره وتأملاته عندما جاء الى القاهرة وعاش فى « بركة الفيل » وكان طالبا بالجامعة ويأتى حديثه فى سرد عادى ، مباشراً متأثراً باللغة الصحفية يقول :

( كنت اذ ذاك طالبا فى الجامعة ، تصطخب الهمسات فى الأعماق من نفسى ، ويضطرم بى حب غامض للخطر ، وخوف حزين من المجهول ، واستعداد خارق لأن أحب كل فتاة ، واقبل كل امراة ، ورغبة لا تقاوم فى اجتناء كل سعادة ، واقتحام العوالم التى لم اعرفها بعد ! .

وذات صباح كنت عند صديقى عبد اللطيف فى منزله نستعد للخروج معا الى حفلة صباحية فى السينما بعد أن قررنا معا الا نحضر دروس الصباح فى الكلية وكنت اعرف هذه الحارة فى الصباح عندما يخرج الرجال الى العمل ، ويمضى الصغار الى المدارس ، ولا يبقى فى بيوت الحارة العشرة غير النساء التى تعبر فضاء الحارة الضيقة من الشبابيك المفتوحة المتقابلة .. ومن هذه الأحاديث عرفت كثيرا عن الحياة والنساء والصدق .. وأسرار الفراش ) (٣٩) .

ثم يركز « السرد » التصوير فى القصة على شخصيتين أساسيتين هما « عم بسيونى » و « حسنيه » بنت على أفندى : و « عم بسيونى » يبيع البرتقال ، واليوسفى فى بركة الفيل ، والذى يضمر حبا خفيا لحسنيه بنت على أفندى ، تكشف عنه نظراته اليها ، وهى تقف أمامه منحنية الراس تشترى البرتقال ، بينما هى فى شغل عنه مرسلة نظراتها خفية الى عبد اللطيف ، صديق « راوى القصة » ، والذى تعود الأخيرة زيارته ، ومن خلال نافذته يقف على ما يحدث فى الحارة ... وفى لمسات سريعة ، قبل أن يسلط الضوء تماما على بسيونى يستعرض

---

(٣٧) سيد حامد النساج ـ بحوث ودراسات ـ مرجع سابق ـ ص ٩٨ ، ص ٩٩ .
(٣٨) سيد حامد النساج ـ اتجاهات القصة المصرية القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٦٩ .
(٣٩) المجموعة ـ ص ٣١٣ .

الراوى بعض سيدات الحارة : « الست نعيمة » الخياطة التى تسكن فى مواجهة « صديق الراوى » تماما ، وعلاقتها بالفتيات اللاتى يعملن عندها ، وسيدات الحارة اللائى يرسلن اليها من يقترض منها قروشا حتى يعود « الأفندى » من الشغل كما يوضح الراوى علاقة صديقه « عبد اللطيف » باهل الحارة وكيف يوزع عليهم الهدايا التى تصله من قريته كالفطير والبط .

ثم تبدأ القصة فى التركيز على شخصية « عم بسيونى » بائـــع البرتقال :

( كان فى صوته جفاف .. انطلق صوته بموال من الأرض البعيدة التى لعبت عليها ، وأنا صغير ، وتعلمت فيها أول كلمات العمر ، وملأتها بأحلامى ، وضحكاتى ، كان جالسا امام عتبة « على أفندى » ونظراته مثبته على « حسنيه » .. « عبد اللطيف » ينادى « بسيونى » و « بسيونى » يستمهله ، حتى يبيع « لحسنيه » .. ، عندما التفت الينا ، « بسيونى » وجدت فى نظراته شيئا غريبا يشـــدنى اليه .. سألت بسيونى عن بلدته فأجابنى : عايز ايه من بلدى يا بوى .. اهه من بلاد الله .. ادركت من لهجته انه ليس من الاقليم الذى انحدرت منه ، كل بدنه الأسمر النحيل الأعجب يتحرك ، خيل الى أن « بسيونى » يمكن أن يكون بطلا لاحدى هذه القصص التى طالما سمعتها وأنا ألعب مع الأطفال ) (٤٠) .

بهذه الومضات السريعة يرسم الشرقاوى صورة لبطـــل قصته « عم بسيونى » بائع اليوسفى والبرتقال ، فى بركة الفيل ، والنازح الى القاهرة ، ومعه مواويله التى طالما ترددت أصداؤهـــا فى قريته البعيدة وبدات الحارة تتحدث عنه ، وعن حبه الوقـــوف أمـــام بيت « حسنيه » دون بقية البيوت ، حتى اتهم بأنه يعمل واسطة بين حسنيه وعبد اللطيف .

والشخصية الثانية التى يبدأ الشرقاوى — بعد ذلك — فى تركيز الضوء على البطلة « حسنيه بنت على أفندى الموظف بوزارة المعارف » ( لا تستطيع أن تخرج من بيتها الى قلب القاهرة .. عاشت ثمانية عشر عاما فى هذا البيت .. لم تخرج الا لتزور خالتها فى السيدة « زينب » وعمتها « الحلوه » التى تزوجت رجلا عجوزا غنيا فى الحلمية الجديدة ، لم تشاهد غير السينما الأهلى فى السيدة .. عالمها يبدأ من السيدة ،

(٤٠) المجموعة .

وينتهى عند الحامية الجديدة ... ، ايامها كلها فى « بركة الفيل » فى تلك الأيام كانت تسمع أن الانجليز يخطفون الفتاة التى تمشى وحـــدها فى الطريق ، سألت « عم بسيونى » : تعرف شارع فؤاد يا « عم بسيونى»؟ فيه ايه شارع فؤاد ده ؟ يرد عليها بعد أن حمل قفصه مسرعا ووقف لتوه : شارع فؤاد .. ربنا ينجيك منه ) (٤١) .

وبعد هذا التركيز على الشخصيتين الأساسيتين ، والذى هو أحد سمات القصة القصيرة ، تتطور الأحداث ، وتمتد ، على خلاف ما ينبغى فى « القصة القصيرة » من تركيز وتكثيف فنرى كيف أن فتيات كثيرات مشين فى شارع فؤاد فوجدن الطريق الى الثياب الفاخـــرة : « شويكار » صديقه بنت عمتها ..

و « خضرة » الخادمة التى أصبحت نجمة سينمائية .. الى ان يدخل « بسيونى » على « عبد اللطيف » ومعه « الراوى » وهما منهمكان فى المذاكرة ، ويشرح « السرد » الأحداث وفى آخـــر ليلـــة من ليالى الامتحان ، روعنا ونحن نستقبل الفجر بصرخات فزع وصفارة جندى ، وطلقات نار ، وتركنا كتبنا ، وجرينا الى الطريق .. كان هذا الضجيج يتناهى الينا من بعيد ، فى آخر الشارع الكبير الذى يربط الحـــــارة وغيرها من الحوارى بالطريق الى السيدة زينب ، والحلمية الجديدة ، ووسط البلد ، حيث تتمرغ المدينة فى الوحل .. وقيل لنا ان رجلا ملثما طعن ضابطا انجليزيا وهو ينزل من عربته ويلثم يد فتاة .. وقيل لنا أن الفتاة تشبه « حسنيه » .. وأن الضارب هـــرب فى الظـــلام الى الطريق البعيد ) (٤٢) .

ويستمر تطور الأحداث ، فيشتبك بسيونى فى مصادمات مـــع الانجليز فى شارع فؤاد .. وبدأت حسنيه تخرج وحـــدها فى فستان جديد أنيق وعرفت الجارة عطراً جديداً يسبقهـــا ، ولمعت شفتاهـــا بالأحمر ، وعرف شعرها مكوة الحلاق .. ويزور « عـــلى أفندى » الصديقين ذات مساء ليقول : ايه رايكو يا اولادى ، الانجليز خدوا منى البنت ؟ وطلبت منهما أن يبحثا عن طريقة لرفع دعوى ضد القـــوات الانجليزية ...

والقصة برغم تفرع الأحداث وكثرتها الا انهـــا تركـــز عـــلى شخصيتين أساسيتين : « بسيونى » و « حسنيه » .. كما تسيطر على

---

(٤١) المجموعة .

(٤٢) المجموعة ــ ص ٣٣٧ .

اجوائها فكرة واحدة هى خطر الاحتلال على فتيات الوطن ، باغراءاته التى من الصعب مقاومتها ، فى ظل الحرب ، ونخوة ابن البلد ، بعكس المثقفين ، ازاء ذلك ، وبالقصة شىء من الصراع النفسى ، كما اتت نهايتها طبيعية ، ويمكننا اعتبارها « قصة قصيرة » لا بأس بها من عدة وجوه هى : تركيزها على شخصيتين اســـاسيتين همـــا « حسنيه » و « بسيونى » .

ويسود القصة جو نفسى واحد من خلال انعكاس ظروف الحرب باغراءاتها على الفتيات ، وفى المقابل الثورة النفسيـــة لدى رجـــل الشارع ، ازاء ذلك ، والانتقال الى المقاومة الفعلية .

ولغة القصة ، تحتوى على قدر كبير من التكثيف ، والايحـــاء . والحوار بها مكثف ومناسب لمستوى الشخصية الاجتماعى ، حيث تلعب اللهجة العامية دوراًاساسيا فيه . وهكذا نجد قصة « بركة الفيل » تنقل اجواء الرواية التى تصور حياة احد احياء القاهرة الشعبية ، وما كان يدور فيها ايام الاستعمار البريطانى ، وتأثير الاستعمار فى سلوكيات الناس .. وتلخص كثيراً مما جاء فى روايـــة « الشـــوارع الخلفية » التى سجل فيها الشرقاوى للفترة التى عاشها فى « بركـــة الفيل » اثناء دراسته فى القاهرة وحياته مع اشقائه .. لكنها تتضمن من مقومات القصة القصيرة التركيز على شخصيتين اثنين ، وكذلك وحدة الانطباع الذى تتركه فى نفوس المتلقى .

والخلاصة ان الشخصيات فى قصص الشرقاوى ، اما شريرة ، فهى تظلم ، وتبطش ، وتقهر ، واما خيرة ، فهى تناضل وتقاوم الشر ، وتكافح من اجل لقمة العيش .

وجاءت اوصافه للشخصيات غالبا مباشرة ، وتقليدية ، بحيث يفقد الوصف دلالته ، ويعجز عن تقديم ملامح محددة مميزة ، لكـــل شخصية ، ويلمس سطحها دون أن يمس اعماقها ، أو يعالج نبضها ومشاعرها . انه يعرض السمات التى يمكن أن تشترك فيها الشخصية مع شخصيات كثيرة اخرى عداها ، حتى الأفكار التى يمكن أن تميز شخصية عن غيرها ، تتكرر دائما فهناك دائما فى قصصه فئتان احداهما مناضلة تدافع عن القيم والمعانى النبيلة العظيمة ،الحرية ، الكرامة ، الحق .. الخ ، والأخرى فئة ظالمة تقهر ، وتظلم ، وتستبد ، وتأخذ ما ليس حقا لها ، لذا لا نقف فى قصصه عند شخصيات حية لها ملامحها المحددة التى تظل فى وجدان وذاكرة القارىء الا نادراً جداً ، مثل « آمنه » فى قصة « فى المطر » و « حسان » فى « العقرب » وهنداوى

فى قصة « الخادم » وصحيح أن « القصة القصيرة » ليس من شأنها ان تصور الأبعاد الكاملة للشخصية ، ولكنها ليست أقل من الرواية نفاذاً الى أعماق الشخصية ، انها قد تكتفى باللمحة ، ولكنها بهذه اللمحة تحطم القشرة الخارجية وتنفذ الى الصميم .

وأخيراً فان « الشرقاوى » قد أنهى بهذه القصص علاقته بالقصة القصيرة ، وان لم ينه علاقته بفن القص والحكى .

وفى الجزء التالى من الدراسة نتناول رواياته التى وظف فيها كثيرا مما جاء فى قصصه القصيرة ، كما اتضح فيما قبل ، وما سوف يتضح بصورة أكبر من دراسة تلك الروايات .

# البـاب الـرابع

## الــــرواية

# الفصـل الأول

# الرواية فى أدب الشرقاوى

# الرواية فى أدب الشرقاوى

فى بداية دراسة البناء الفنى للروايات الأربعة للشرقاوى :

( « الأرض » ، « قلوب خالية » ، « الشـوارع الخلفيـة » ، « الفلاح » ) .

نقف عند عنصر الحكاية بكل منها ، باعتباره عنصراً اساسيا فى بنية الرواية ، فالحكاية هى الوجه الرئيسى للرواية ، وهى عبارة عن قص احداث مرتبة فى تتابع زمنى ، وهذا هو الوجه الأساسى والبسيط لها .

والروائى الحقيقى هو الذى يعرف كيف يقص « حكاية » ويخترع الأحداث ، واختراع الأحـداث وتطوراتهـا المشوقـة ، والمؤثرة ، والدرامية ، هو الذى يشكل فرحه بما يعمل .

وحقا ان ( عناصر البناء المعمارى الفنى للرواية لابد أن تترابط ، وتتحد ، بشكل يجعلها متماسكة ، يشد بعضها الى بعض شدا لا فكاك منه ، حتى لا يتخلخل المعمار أو يتهدم البناء ، وكل هذا يتم بطريقـة ذكية واعية ) (١) .

ونحن نعلم ان البنية الفنية للرواية لا تعتمـد على « حـكاية » فحسب فهى تحكى قصة من قصص ، ويقـوم بناؤهـا على « بشر » يقومون بفعل ، والروائى يحتاج لتجسيد فعلهم الى تصور ما عـن طبيعة الفعل البشرى ، وهذا التصور يشكل أساس رؤيته ، بل ويحدد طبيعة الموضوع الذى يختاره لروايته ومضمونهـا ، كما يشـكل ، ويتحكم فى الأدوات الفنية التى يعبر بها عن المضمون .

---

(١) سيد حامد النساج ـ بانوراما الرواية العربية الحديثة مكتبة غريب ـ ط ٢ ـ سنة ١٩٨٥ ـ ص ١٨ .

ان الروايــة ، والعمــل الفنى عمومــا ، كالكائن الحى يولــد متكاملا .

وارى تيسيراً لتحليل هيكل البنية الفنية لروايات الشرقاوى أن ادرس كل عنصر من عناصرها على حدة .

**الفصل الأول : الحكاية .**

**الفصل الثانى : اللغة الروائية او العمل الروائى من حيث هو قــول او خطاب .**

**الفصل الثالث : الشخصيات .**

**الفصل الرابع : المكــــان .**

**الفصل الخامس : الزمـــــان .**

**الفصل الأول : الحكاية**

فى بداية دراستى للبنية الروائية لدى الشرقاوى لابد من الاشارة الى ان التحدى المخيف فى القصة هو : ( هل يمكن أن افكر بعيداً عن منطق المشاهد والحكايات ؟ ما ايسر أن أشرح القصة التى احب أن اكتبها ، لكن ما اصعب ان اكتبها لأن كتابتها تقتضى ان أعيش بطريقتى فى التجربة المتخيلة المؤلفة من كل هذه الأفكار ، والتى هى هنا مجردات ذهنية فحسب ) (١) فأقول ان هذا التلخيص « للحكاية » فى روايات الشرقاوى ، تلخيص فحسب « لمجردات ذهنية » عبر عنها الشرقاوى فى رواياته بطريقته الفنية ،وبأدوات تعبيره الخاصة ، من لغة روائية وشخصيات ، وأحداث ، وتصوير للمكان ، والزمان ، والصراع .

ان جوهر « الرواية » ، وسبب وجودها هو ما يكمن داخلها هو ما يقصه المؤلف فقط ، فكل القراء ابتداء من الجادين ، حتى محبى أسوأ البلاهات العاطفية أو البوليسية قد اعتادوا على ضرورة تمييز « الحكاية » بصفة خاصة ، اذ لا يكفى أن تكون الرواية مسلية ، أو خارقة ، أو آسرة ، بل يجب على المؤلف ان ينجح فى اقناع القارىء بأن تلك المغامرات التى يحدثه عنها ، قد حدثت حقيقــة لأشخاص حقيقيين وانه لا يفعل شيئا سوى أن يقص عليه أو ينقل اليه احداثا قد شاهدها ..

---

(١) وليم جى هاترى ـ ترجمة شفيع السيد ـ القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى ـ مكتبة الشباب ـ سنة ١٩٧٩ .

هناك اتفاق تلقائى يتم بين « القارىء » و « المؤلف » ، فالمؤلف يتصنع الاعتقاد فيما يقص ، والقارىء يتصنع أنه يعتقد فيما يقص عليه ، وينسى تماما ان كل ما يقرأ هو مجرد اختلاق بل يصطنع الاحساس بأن الكتاب الذى بين يديه هو وثيقة حقيقية ، او ترجمة لحياة أنسان ما بالاختصار هو يعتقد انها قصة قد عيشت فعلا ، اذا فان تقص جيداً ، يعنى ان تجعل مؤلفك يشابه ما يكتب فى الاحصائيات المصنفة ، التى اعتاد الناس على الاعتقاد التام بأنها حقيقة ..

والتسلية فى « الحكاية » لا تكفى بل يجب الاقناع أيضا ، ( يجب على الروائى ان يشعرنا من خلال الفترة الزمنية التى يتحدث عنها ، بأنه لا يقدم فى كتابه سوى « الرئيسيات » ولكنه يستطيع اذا ما طالبه القارىء بأن يقص عليه اكثر ، بمعنى آخر ان « المادة الروائية » التى تشبه الواقع يجب أن تبدو غير قابلة للنفاد ) (٢) .

وفى تعرفنا على « الحكاية » فى دراستنا هنا نجد أن :

« الحكاية » فى « الأرض » تحدث فى سنوات الثلاثينيات بين عامى ١٩٣٢ — ١٩٣٣ ، خلال السنوات الحالكة فى مصر حيث يتحكم « صدقى » — ديكتاتور « الملك فؤاد » — من مكتبه فى القاهرة ، واحداث القصة تدور فى القرية التى تشهد صراعا حقيقياً بين الفلاحين الذين يفلحون الأرض ، وهؤلاء الذين يستغلونها دون أن يعملوا ، ويبدو الاستغلال فى صور كثيرة ، الضرائب ، بيع وشراء منتجات الأرض ، تحديد دورات الرى لأرض الفلاحين ، وأخيراً انتزاع الأرض ، ويشتد النضال من أجل الحصول على الماء للأرض والاحتجاج على القوائم الانتخابية التى تضم اسماء منها من ليسوا على قيد الحياة ، والتمرد على نجاح مرشح الحكومة دائما .

ويتصاعد النضال حتى يصل فى وقت ، الى نضال بين الفلاحين بعضهم البعض كل منهم يتعارك مع جاره مطالبا بحق ارضه فى الرى ، حتى يصيح فيهم احدهم ( دى البلد كلها من دم واحد برضه والدم مش ميه ) (٣) .. بعدها يأخذ النضال شكلا آخر ضد محاولات انتزاع الملكية ، ويرتبط الجميع الفلاحون ، ومعهم الفرسان القادمون من اسوان « الهجانه » ، وحراس السجون ، يتحد الجميع فى المقاومة، والنضال .. وهكذا انتهى الجزء الأول .. الذى تعرفنا خلاله على

---

(٢) الان روب جرييه — ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى — تقديم لويس عوض — نحو رواية جديدة — دار المعارف بمصر — د.ت ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٣) رواية الأرض — مكتبة غريب — سنة ١٩٨٤ — ص ١٧٧ .

تفصيلات ، وشخصيات كثيرة وعلاقات بالغة الخصوصية ، ونزعات ، ومشاعر ، وحب ، وبغض ، وغـــيره ، ولا غرابـــة فى أن تستوعب الرواية كل هذا الحشد ، فالرواية :

( هى الجنس التعبيرى المفتوح على بقية الأجنـــاس الأدبيـــة الأخرى ، وهى خطاب خليط متصل بسيرورات تعدد اللغات ، واصوات وتفاعل الكلام ، والخطابات ، والنصوص ) (٤) .

وحين نأتى الى « الجزء الثانى » من الرواية « الأرض » نتعرف على أوجه النضال ، ومحاولات نزع الملكية بالقوة ، والمقاومة السرية ، والهجوم الليلى ، واشتراك النساء فى النضال ، وحبس الرجال ، واطلاق سراحهم ، وتتحدث « الحكاية » عن احداث تؤكـد الوعى الاجتماعى لدى الفلاحين فى القرية ، والظلم الذى تعرضوا له ...

وقد تضمنت « حكايات » جانبية ، عن علاقات عاطفية ، بين الشخصيات فمثلا « وصيفـــة » الفتاة بالغـــة العذوبـــة ، يحبهـــا عبد الهادى . وهى تشعر بحبه ، وبحب آخرين من شباب القرية معلم القرية « محمد أفندى » وأخيه دياب « الفلاح » .

هذا تلخيص للعمود الفقرى الذى تدور حوله « الحكاية » فى رواية الشرقاوى « الأرض » .. وقد انتقى المفردات ، والأزمنة ، والضمائر ، والشخصيات ، وبنى الحكاية التى علمنا فيها أشياء كثيرة من خلال الحوادث ، وأفعال الشخصيات ، ودوافع هذه الأحداث ، والدروس الناتجة عنها .

و « الحكاية » فى « رواية قلوب خالية » عن بطلها « راويها » الذى لم يتجاوز الحادية والعشرين من عمره ، وهـــو طالب بكليـــة الحقوق وتبدأ احداثها ، وهو يجـــلس فى عربـــة « أوتوبيس » والى جواره سيدة ، ووراءها ابنتها الشابة الجميلة ، وابنهـــا الصـــغير الشقى . ويتمنى طوال رحلته من « شبرا » الى قريتهم قرب بنها ، أن يتقدم الصغير ليجلس جوار أمه ، حتى ينعم هو بالجلوس الى جوار الفتاة ، يملأ البطل الشوق الى الوصول الى قريته التى يأتى اليها فى مطلع اجازة الصيف ، ويسمع صوت « الفتاة » فينتابه احساس غريب ينفـــذ الى عظـــامه ..

---

(٤) ميخائيل باختين – ترجمة محمد براده – الخطاب الروائى – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – باريس – سنة ١٩٨٧ – ص ٧ .

و « الحكاية » تهتم بمحورين :

**المحور الأول :** هو الحرمان الجنسى الذى يعانى منه شباب بلدنا ، فى القرية ، وفى المدينة .

**المحور الثانى :** هو الآثار والمشكلات التى تحدثها الحرب فى حياة الناس ونفوسهم ، والتغيرات التى تفرضها على أخلاقهم وعاداتهم والأزمات التى تحدث فى القرية الهادئة ..

وقد حدد الكاتب الخط الرئيسى للرواية من خلال حديثه عن « الفتاة التى لوت بوزها » لأنه لا يستطيع أن يدفع لها بنفس السخاء الذى كان جنود الحلفاء يدفعون به لأمثالها أثناء الحرب الماضية .

ثم توالت آثار الحرب التى صورتها الرواية من خلال حديث « الكمسارى » مع الراكب السكندرى ، والخلاف الذى نشب بين الكمسارى وبين أحد الفلاحين حول ثمن التذكرة ، وما أعقبه من تعليقات لاذعة عن قسوة الغلاء ، واستغلال الشركة الأجنبية للركاب .

وتزداد آثار الحرب وضوحا فى أحداث الرواية ، ومصائر ابطالها فى فصولها التالية .

وتحكى القصة عن مواقف اجتماعية ، فمثلا تشير الى الباعة الجائلين ( الذين يمدون الأيدى مربوطة بقماش متسخ ويسألون لله ) (٥) .

كما نجد « بالحكاية » كثيراً من اللمسات الانسانية ، خاصة فى تصوير مشاعر الكاتب العميقة ، وارتباطه الشديد بقريته وأهله ، واصدقائه بها ويكتشف الكاتب أن هذه الفتاة هى « يسريه » التى كان يلعب معها فى طفولته ، وتظل ذاكرة الراوى تنتقل بين ذكريات طفولته ، والمواقف التى تدور حوله فى الأوتوبيس ، وذكريات غرامياته الفاشلة فى الجامعة ، وحول « بلدياته » الذين تعرف عليهم فى الأوتوبيس ..، حتى يصل « الأوتوبيس » الى قريته فيدخلها ونفسه تمتلىء بحب غريب لكل شىء ويسير فى رفقة « غانم » بعد أن يودع « الست منيرة » وابنتها « يسريه » وهكذا ينتهى الفصل الأول من الرواية ، وتتوالى الفصول والأحداث لتحكى لنا كيف يقضى الكاتب « وهو طالب بالمدرسة الثانوية فى ذلك الوقت » العطلة بالقرية ، ويعكس لنا ما مر من أحداث ، وما شهد من الآثار التى احدثتها الحرب

---

(٥) رواية قلوب خالية – مختارات فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٨٦ – عدد ٢٣ – ص ١١ .

العالمية الثانية فى حياة القرية على امتداد الرواية ، كما يصور تجمعات الفلاحين . واجتماعه مع أصدقائه من الشباب وحكاياتهم عن مشاعرهم ومعاناة كل منهم .

ان جو قصة « قلوب خاليه » قريب جداً من جو رواية « الأرض» مع اختلاف الزمن ، واختلاف عمر « الراوى » واختلاف الأحداث ، والمشكلات ، وهى حافلة بالأحداث والمواقف . لكنه جعل خاتمتها فاجعة مليئة بالدموع ، والدماء ، والنيران ليحدث فى المتلقى التأثير الذى أراد من بغض للحرب وآثارها .

وليحمل الرواية الكثير من المضامين السياسية ، ويوظف أدواته الفنية لطرحها .

« الحكاية » فى رواية « الشوارع الخلفية » تدور احداثها فى شارع « عزيز » الصغير الواقع فى « بركة الفيل » بين السيدة زينب ، والحلمية الجديدة ، نجد « شكرى عبد العال » الضابط المصرى الوطنى الذى قال كلمته ذات يوم ، ورفض ضرب المظاهرات الوطنية بالرصاص، بل ضرب رئيسه الضابط الانجليزى بالكرسى ومن يومها ، وهو على المعاش ، يقدم خدماته لأهل الشارع ويساعدهم على حل مشاكلهم ، ويقضى ليالى حمراء فى منزل « شويكار هانم » فاذا اعيد الى الخدمة تدخلت يد القدر لتعيد مأساته من جديد ، فقد أمرت فرقته بمنع خروج جنازة شهداء عام ١٩٣٥ ، من كلية الطب ، وضرب المتظاهرين بالرصاص ، ولا يستطيع الضابط الوطنى رغم السنوات الطويلة التى قضاها فى المعاش ، أن يضرب الطلبة المتظاهرين فيحال الى المعاش من جديد ، وتحكى الرواية عن علاقات غرامية كثيرة تربط بين ابطالها وبطلاتها .. لقد اهتمت محاور « الحكاية » فى الرواية بالتعمق فى نفوس الشخصيات فى « الشوارع الخلفية » بالقاهرة ونسيج الحكاية المعقد يجسد وجدان شخصياتها وما يعتمل داخلها من رغبات ، وشهوات جامحة لذلك كانت « مقدمتها » مناسبة تشير الى ما اراده الشرقاوى من كتابتها .

يقول فيها ( لكل منا شىء يحتفظ به ، ويكتمه عن الآخرين ولا يحب أن يعرفه أحد غيره ،شىء ما خاص جداً ، ربما كان سره أو حقيقته ، ونحن نمضى فى حياتنا حريصين فى الغالب ، على أن نكون صادقين ، فلا نخدع أحداً على الاطلاق ، ونطلب نفس الشىء من الذين يتعاملون معنا ، ثم حين يخيل الينا اننا أصبحنا واضحين ، وأن كل ما أمامنا مستقيم ، ومبين ، مفهوم ، اذ ندرك بغتة أن فى الأعماق منا أشياء غامضة عديدة وحكايا لم ينفذ اليها شعاع ، ولم تضىء بعد

« شوارع خلفية » فى نفوسنا ، هى عالم بأسره غريب عنا يعيش فيه حلم صغير ملح لم يتحقق ، نزوة ارتكبناها فى وقت ما أحقاد مبهمة .. اطماع .. انفعالات مكبوته .. أو أى شىء آخر لا نتبينه نحن ، ولكن يحكم كثيراً من عواطفنا ، وتصرفاتنا دون أن ندرى ) (٦) .

و « الحكاية » فى رواية « الفلاح » تجمع بين شخصيات كثيرة ومواقف كثيرة لتعرض مشكلات القرية ، وأهمها وجود الاقطاعيين الذين يرون أنهم أرفع قدراً من الفلاحين ، ويسومونهم القهر فالمالك « رزق بك » يرأس ( الاتحاد الاشتراكى ، ويبيح لنفسه استخدام آلات الجمعية الزراعية ، ويخدع الفلاح « سالم » فيعطيه فدانين بائرين من الاصلاح الزراعى بدل الفدانين الخصبين ، اللذين كانا له .

ويعاون « رزق بك » آخرون ، مثل المشرف الزراعى ، وأحد قراء القرآن وهو « الشيخ طلبة » ، وكذلك بعض المثقفين ، لكن هناك من حاولوا ردعهم مثل « ناظر مدرسة القرية » . « عبد المقصود » والفلاح المستنير ، وامرأة شجاعة هى « أنصاف » أم سالم كذلك « الكاتب » .. ويقوم صراع بين الجانبين .

يحبس « توفيق أبو حسنين » وهو نائب العمدة ، « سالما » فى حجرة التليفون ، ويعذبه ، وتدبر مؤامرة ضد الثائرين عبد المقصود ، وعبد العظيم ، وسالم ، وهلالى ، والخفير . ويعتقل الرجال ، وقد سعى « المؤلف » للافراج عنهم ، بسبل مختلفة ، حتى يئس تماما ، فأطاع أهل البلد فى الذهاب الى الأولياء الحسين ، والسيدة زينب ، والحنفى ليشفعوا للرجال الغائبين ، وتنتهى الرواية بالافراج عنهم بعد تعذيبهم واهانتهم .

وتقدم « الحكاية » عدة محاور من أهمها ما دار حول القادة للجمعيات الزراعية وانحرافهم واستغلالهم لآلاتها ، ومنها ما صور بعض رجال القرية ، وانحرافاتهم وصراعهم مع « الفريق الثورى » الذى ثقف مفاهيم الثورة وحقائق الميثاق الوطنى ، ومنها ما حكى عن القبض على بعض الأحرار العاملين الشرفاء ، وعدم تحقيق ما وجه اليهم من اتهامات كاذبة .

وقد مزج الشرقاوى هذه المحاور « بالحكاية » بمشاهد عاطفية منها المشهد العاطفى ، الذى عبر عن الحب بين العامل « سالم » ،

---

(٦) رواية الشوارع الخلفية ــ من مجموعة مؤلفات عبد الرحمن الشرقاوى ــ الهيئة المصرية العامة لكتاب سنة ١٩٨٠ ــ ص ٥ .

و « الفتاة نفيدة » وكان حبا حقيقيا عفيفا ، يهدف الى الزواج ، لكن والد الفتاة « الشيخ طلبة » يقف فى وجه المحبين ، ويوافق فى آخـر الرواية بتأثير آباء القرية ، والظروف المحيطة بهم جميعا ..

وهكذا جمعت « الحكاية » بين السياسة ، والحب ، والدفاع عن الفلاحين المظلومين .وذلك بالوقوف ضد بقايا الاقطاع وقد خفـف المشهد العاطفى ، بالقصة من جدية الأحداث السيـاسية الكثيرة ، خاصة أن « الشرقاوى » ضمنه بعض المداعبات ، والنكبات .

ومن أهم الملامح الجيدة فى « الحكاية » بروايات الشرقاوى ، الحيوية والصدق ، فهو ينجح فى اقناع القارىء أن ما يحدثه عنه قـد حدث حقيقة ، لأشخاص حقيقيين ، وأنه لا يفعل شيئا سوى أن يقص عليه ، أو ينقل اليه أحداثا قد شاهدها ، ويتحدث معه عن أناس قد رآهم بل وعاش معهم حياتهم ، لكنه لم يفلت مع ذلك من اسر « القص التقليدى » رغم امتلاء قصصه بالحركة ، والحيوية ، والصراع .

ان « الحكاية » فى روايات الشرقاوى ، قد ارتبطت بالقريـة المصرية ، وأحيانا باتصال هذه القرية بالعاصمة « القاهرة » كمـا صورت « الشخصيات » التى تنتمى الى مجتمع مصر فى القرية « غالبا» وانتقلت معهم الى القاهرة « أحيانا » ، واستمدت عناصرها الحكائية من هذا « العالم المكانى » ، ومن تحركات وأفعال الشخوص فيه ، ومن أزمنة حددها الكاتب واختارها من بين الأزمنة التى تميزت بألوان من الصراع بين الشعب والسلطة ، ومن أزمات الحروب ..

وقد استطاعت هذه « الحكاية » أن تكـون عنصراً هـاما من « البنية الروائية » فى رواياته ، التى لا بد أن ( تمكن كاتبها من رسم لوحة شبه كاملة للعالم الواقعى يجسد فيها موقفه من الواقع ، لأنه ليس هناك اقدر من الروائى على تصوير الفترات الصعبة والحرجة والمتناقضة فى حياة الشعوب ) (٨) .

والروائى هو الذى يخترع حكايات جميلة ، ويحكيها ، ليتمكن فى النهاية من احداث الأثر الذى يريده فى نفس القارىء .

---

(٨) سيد حامد النساج ــ مرجع سابق ــ ص ٤٦ .

## الفصل الثانى

## اللغة

**٢ ــ اللغة ، « السرد ، والحوار » :**

واللغة من اهم عناصر بنية الرواية ، ومن هنا لا بد ان نبحث الي اى مدى نجح الشرقاوى فى ان يقدم « الحكاية » برواية لهـا لغتهـا الخاصة ، لأن تميز الرواية بلغة روائية خاصة ، هو الذى يمنحهـا هويتها ، بحيث نجد حكاياتنا فيها .

فالرواية صياغة بنائية مميزة ، والخطاب الروائى لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب ، بل بما تتضـمن من لغـة توحى باكثر من الحكاية ، وابعد من مكانها وزمانها ، ومن احداثها ، وشخصياتها .

و ( الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات )(١).
ونحن ( لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما ، ما لم نهتم بدراسة الطريقة التى صنعت بها ، ان الروائي فنان وعلى الناقد أن يفهمه داخل عمله ) (٢) .

ودراسة « لغة » الشرقاوى فى رواياته لا بد ان تحتل اهميـة خاصة هنا ، خاصة وان ( كلمة « اللغة » هي كلمة نصف اجنبية ، وستكف عن ان تكون كذلك عندما يسكنها المتكلم بنيته ، ونبرته وحينما يتملكها ، ويدربها على مطمحه الدلالى والتعبيرى ، والى حدود اللحظة التى يمتلك فيها الخطاب ، لأن المتكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس )(٣).

---

(١) صلاح فضل ـ اساليب السرد فى الرواية العربية ـ ط ١ سنة ١٩٩٢ ـ دار سعاد الصباح ـ ص ١٨٨ .

(٢) جيرار جينيت واخرون ـ نظرية السرد ـ منشورات الحوار الاكاديمي والجامعى ـ ط ١ ـ سنة ١٩٨٩ ـ مطبعة منشورات كوثر البيضاء ـ ص ١١١ .

(٣) ميخائيل باختين ـ الخطاب الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٦٣ .

فالكاتب له لغته الخاصة ، ولا تتشابه لغة كاتب تماما مع كاتب آخر ، حيث نسيج اللغة يتكون خلال مراحل تؤثر فيها مؤثرات كثيرة ، منها ثقافته ونفسيته ، والعوامل المؤثرة فى حياته وتلقيه لألوان الثقافة المختلفة ، واستيعابه لها . فلغة الكاتب بصمة خاصة به .

وارى أن ارتباط روايات الشرقاوى بما يمكن ان يسمى « رواية الأرض » وهى الرواية التى تكون نقطة الانطلاق فيها هى : علاقة الانسان بالأرض ، ملكيتها ، انتزاع ظالمين لها ، أو طرد أصحابها منها ، الرحيل عنها ، الدفاع عنها ، أرى ان هذا الارتباط ضمن هذا الاطار ، لابد أن يؤثر فى تحديد نظام الشخصيات ، ومجرى السرد واطار الوصف .

لكننا لا بد أن نضع فى الاعتبار أن يتم ذلك ضمن ( كلام يبعث اللذة ، أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ، ويكون الخلود مصيره ، فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادى ، فهناك وعى باللغة فى أساس الفعل الأدبى ) (٤) .

والصعوبة التى تواجهها عند دراسة « اللغة » فى الرواية تأتى من التناقض الذى يجد الروائى نفسه ازاءه ، فهو يرغب فى أن يجعل القارىء يعيش موقفا كما لو كان واقعيا ، فى الوقت الذى يدرك القارىء تماما ان هذا الموقف لا أساس له فى الواقع .

لكنه يأمل أن ينجح الروائى فى أمتاعه ، واقناعه ، بما كتب ، وعلى الروائى للوصول الى ما يأمل القارىء من متعة ، واقناع ، أن يوظف فى رواياته لغة أقرب الى لغة الاتصال اليومى ، فى نفس الوقت الذى يفيد من الخيال وطاقاته ، فيصل الى « اللغة » الموحية ، السهلة ، يوفر لأسلوبه الجانبين ، الاخبارى ، والخيالى .

وسوف أحاول فى قراءتى للغة الشرقاوى فى رواياته سردا ، وحوارا ، اكتشاف المدى الذى وصل اليه فى التوصل الى هذه «اللغة» المناسبة .

أما بالنسبة « للسرد » : فيأتى غالبا على لسان « الراوى » ونجده فى مواقف كثيرة يقطع السياق ، ويتحدث عن أفكاره ، ويقدم الأحداث ، ويحكى عن الطبقات الاجتماعية ، والصراعات بينها ،

---

(٤) تزفيطان تودوروف – ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – الشعرية ص ١٠ سلسلة المعرفة الأدبية – دار توبقال للنشر المغرب – ط ١ – سنة ١٩٨٧ .

ويستعين « بالمونولوج الداخلى » وهو حوار من جانب واحد ، كما جاء مثلا : فى حديثه فى رواية « الأرض » :

عن قريته ، وقرى الكتاب الذين سبقوه فى الكتابة عن القرية ، مثل طه حسين ، والمازنى ، واحمد هيكل ، فيسرد نقدا طويلا فى صورة تقريرية يقول فيه ( كنت وانا على الساقية ، أسترجع ما قرات فى الصيف ، كنت أسترجع دائما كتاب الأيـــام ، وابراهيم الـــكاتب ، وزينب ، وكنت أرى فى قريتى أطفالا عديدين اكل الذباب عيـــونهم ، كالقرية التى عاش فيها صاحب « الأيام » وتمنيت لو أن قريتى كانت هى الأخرى بلا متاعب كالقرية التى عاشت فيها زينب ، الفلاحـــون فيها لا يتشاجرون على المـــاء ، والحـــكومة لا تحـــرمهم مـــن الـــرى ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض أو ترسل اليهم رجالا بملابس صفراء يضربونهم بالكرابيج ، والأطفال الذين لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة ... الخ ) (٥) وهكذا يظل « الراوى » يتحـــدث عن ذكريات طفولته ، وقد عـــاد الى قـــريته ، بعد حصـــوله على الابتدائية .

ويكتشف « الشرقاوى » خطأ اعتماده على هـــذا « الراوى » الذى يمثله صبيا ، فى عرض الآراء ، والأحداث ، والشخصيات بمنطق الصبى ، والتعقيب ، عليها من خلال ذلك المنطق ، الذى تحكمه ظروف سنوات عمره القليلة ، وثقافته المحدودة ، وخبرته التى لا بد الا تبدو اكبر من سنى عمره ، لذا فقد استعاض عن دوره الذى اختفى بعـــد المقدمة ، فقام هو « كمؤلف » بتحريك ، ورصـــد الشخصيـــات ، والأحداث .

ان « السرد » فى روايات الشرقاوى يأتى دائما ، من خلال رؤية « الراوى » فهو يقدم رؤية بانورامية تسع الحياة ، والكون ، والناس، ويقدم الموضوعات والأحداث من زوايا مختلفة وتتنوع انطباعاته فيقدم لوحات روائية لعالمها ، وتطوراتها ، وعلاقاتها عبر مختلف الأزمنة ..

وقد برز صوت « الشاعر » فى هذه التأملات فتحدث فى مواقف كثيرة من « السرد » بأسلوبه العاطفى ، معبراً عن مشاعره ، وأفكاره الخاصة ، وحدث ذلك كثيراً عندما كان يلتقى برفاقـــه فى القريـــة ، ويحدثهم عن ذكرياته بالقاهرة فمثلا فى رواية الأرض يقول : « اقبلت أروى للصغار كثيراً عندما كان يلتقى برفاقه فى القرية ، ويحدثهم عن

---

(٥) رواية الأرض ـ مكتبة غريب ـ سنة ١٩٨٤ ـ ص ٣٤٢ .

ذكرياته بالقاهرة فمثلا فى رواية الأرض يقول : « اقبلت أروى للصغار كثيراً مما شاهدته فى القاهرة » وفى ذلك العام شاهدت فى القاهرة ، مما لم اشاهده فى عام آخر من قبل .

فى تلك الأيام كانت القاهرة لا تهدأ أبداً ... صدقى يحكم مصر بالحديد والنار ، وبعد أن الغى الدستور لحساب الانجليز ، وكنت أراه يطلق فى القاهرة جنود الانجليز ، حمر الوجوه ، ليحموا له سلطانه على رقاب الناس ! . وكنت فى المدرسة المحمدية الابتدئية اسمع دوى الرصاص كل يوم ، واعرف عندما انصرف الى البيت فى العصر ، ان دوى الرصاص كان يزلزل القاهرة كلها ومع ذلك ففى صباح كل يوم كانت اعتصامات العمال وهتافات الطلبة تهز من جديد أوتار الحياة ) (٦) .

ويستطرد فى حديثه لرفاقه فيحكى عن اقتحام طلاب المدرسة الخديوية الثانوية مدرسته ذات صباح ومواجهتهم جميعا لجماعة من الجنود الانجليز حمر الوجوه ويقول : « كانوا يسددون نحونا البنادق. صاح فتى منا : الاستقلال التام .. أو الموت الزؤام » .

ويستمر فى الحديث فيحكى عن احلامه بالمدرسة الثانوية ، وما شاهده فى القاهرة ، وما سمعه عن صدقى ، والدستور ، والانجليز ... ، وكانوا يسكتون احيانا ويسمعون بشغف ، واحيانا يتحدثون عن وصيفه ء اكبار واسمع أنا بعجب ) (٧) .

لقد اثرت طبيعة الشرقاوى كشاعر ، فى تفضيله سرد رواياته على لسانه ، وسيطرة صوته المفرد ، وصبغ ذلك سرده بصبغة عاطفية ، تأثرت بروح الشاعر ، وصوته . فى رواية « الفلاح » أيضا : نجد تأملات « الراوى » تعبر عن أحلامه ، وآماله نحو أهل قريته فى شاعرية واضحة : ( فجأة قررت أن أعود الى قريتى ، لا أعرف من اى اغوار النفس انفجر بغتة هذا الحنين الجارف الى كل شىء هناك ، فى ذلك الركن الهادىء من الدنيا ) (٨).

وتذكرنا هذه المواقف بما قاله فى قصيدته : « من أب مصرى الى الرئيس ترومان » ، وبما تردد فى كثير من قصصه القصيرة ، واشعاره ، من احاديث مع رفاقه فى القرية عن حياته فى القاهرة وما يراه ،

---

(٦) الأرض ـ مرجع سابق ـ ص ١٥ .
(٧) رواية الأرض ـ مكتبة غريب ـ سنة ١٩٨٤ ـ ص ١٥ ، ١٦ .
(٨) رواية الفلاح ـ عالم الكتب د٠ت ـ ص ١ .

وما يعيشه فيها من أحداث ومواقف . بأسلوب شاعرى تغلب عليه العاطفة .

ولغة « السرد » لديه ، تتميز بالأسلوب السهـل ، والوصـف الصادق فى كثير من مواقف رواياته ، فتشارك فى تعميق الاحساس بها ، وتعبر عن رؤية الكاتب للمشاكل الحقيقية التى واجهت قـريته يقول مثلا فى الحديث عن موقف الفلاحين عند سقوط جاموسة مسعود فى البئر وتكاتفهم لانقاذهم حين تم انقاذها .

( سرت على الوجوه نسمة طيبة ، ومرت ابتسامة ساخرة بكل الشفاه ، نفس الابتسامة ونفس السخرية واحس الرجال الذين وقفوا على الجسر ، وتحت الجميزة ، والذين قعدوا مع اعيائهم ، احسوا جميعا أن شيئا حبيسا يجعلهم الآن اكثر قربا لبعض ، شيئا آخر غير اختلاط عرقهم ودمائهم ، واكتشف كل واحد منهم أن أخاه قريب اليه اكثر مما يظن لقد اكتشفوا هذه الحقيقة ، دون أن يقولوا شيئا وهم يرفعون الجاموسة ) (٩) .

وفى رواية « الشوارع الخلفية » : كانت لغة الكاتب معبرة عـن خبايا الصدور ، ومشاعر الشخصيات فى شاعرية ، خاصة حين تعرض لوصف مشاعر الشخصيات ، فعبر فى حرارة عن أحزانها وآلامهـا وعجزها .

ان تأثر أسلوب « السرد » بطريقة الراوى ( تسمح له أن يصبغ حديثه بالصبغة الانفعالية التى يتلبسهـا حين يكتب ، وأن يسقـط الجوانب المختلفة للحقيقة ، فلا يرى الا جانبا واحداً يمضى الى آخر الشوط ، وكأنه شاعر ينظم قصيدة ) (١٠) .

والشرقاوى يروى الأحداث احيانا بأسلوب الاعتراف من خلال الضمير « أنا » واحيانا أخرى بضمير السارد الغائب « هو » .

ونلمس من هذا التداخل فى التعبير بصيغتين مختلفتين فى الرواية ما يشعرنا بالطرافة والخبرة فى طريقة السرد ، وهـو فى كل تلـك الأحوال يروى بلغة تأثرت بالشاعرية المفعمة بالخيـال فى مـواقف كثيرة ، بينما الخادم الريفى « عبده » حينما علم بفكير سيده الشاب

---

(٩) الأرض - مرجع سابق - ص ١٧٣ .

(١٠) شكرى محمد عياد - تجارب فى الأدب والنقد - دار الكاتب العربى - سنة ١٩٦٧ ص ١٧٦ .

« شوقى » فى الزواج من « صفية » شقيقة صديقه الشهيد « سعد » وهو الذى كان يعض الأرض عندما مات .

ونعجب حين نعلم أن أبطال الرواية جميعا نسوا مأساة الخادمة الطاف التى زلت ثم اختفت من الشارع الا « عبده » الذى لم ينسها ، ولم يكف عن « تذكرها » ولوم أهل الشارع ، لأنهم يفرحون ، وينسون الطاف ، ومأساتها الدامية ، فاذا بدأ عمال التنظيم فى هـــدم منـــازل الشارع لتوسيعه زعق عبده :

( بقى بعد ما الطاف تهج من الشارع علشان مش قادرة ترفع راسها فيه يا ولداه ، بقى بعد ما خافت من الشارع يقوم ييجى ينهد .. لا حول الله .. ! ) (١١) .

فى مثل هذه المواقف ، يتأثر « السرد » فى الروايـــة بوجـــدان وعاطفية الشاعر ، وحرصه على التصوير الدقيق للمشاعر ، من خلال التجسيد الواقعى للأحداث والبعد عن « السرد » التقريرى لها ، أو تقديمها بطريقة موجزة فلم يعرضها لجو الرتابة ، بل جعل مواقفها فى لحظة حضور ، حتى وان حدثت فى الماضى ، وغلبت على لغته فى كثير من المواضع تقنية الشاعر لكنه وقع فى بعض المواقف ، فى استخدام الشعارات الكثيرة ، والوصف الخارجى ، خاصة فى تلك المواقف التى كثرت بها « نجوى الذات » ، وتداخلت كثير من الأصوات مع صوت « الراوى » .

واذا كان هناك ميزة لتوظيف ( ضمير المتـــكلم ) فى « السرد » بالرواية ، فهى أنهـــا ( تجبر الكاتب على الالتزام بخيـــط السرد ، فلا يخبرنا الا بما شاهده بنفسه ، أو سمعه ، أو فعله ، وشعر بصدق ما يعبر عنه ، فيأتى تصويره للأحداث واقعيا ) (١٢) .

كما أن « ضمير المتكلم » يساعد القارىء على استرجاع ذكرياته الخاصة أثناء قراءته ، فتتحقق بينه وبين الكاتب درجـــة عـــالية من التماهى ، من خلال احساسه أنه يعبر عنه ، ويصف مشاعـــره ، ومواقفـــــه .

وان كان هناك من النقاد من يرى أن ( الكاتب يمكن الى حد ما أن يختار التنكر ، ولكنه لا يمكن أن يختار الاختفاء أبداً ، وقد عارض

---

(١١) رواية الشوارع الخلفية ـ مرجع سابق ـ ص ٤٩٠ .

(١٢) انظر : سيد حامد النساج ) مرجع سابق ـ ص ٣٢ .

« واين بوث » أسطورة اختفاء الكاتب ، أما أصوات الكاتب التى رأى الغاءها اذا أردنا أن نطرده من العالم المتخيل ، فهى توجهاته المباشرة للقارىء ، وتعليقاته واحكامه حول الشخصيات ) (١٣) .

وقد ساد جدل طويل بين النقاد ، حول غياب السارد أو حضوره « كصورة للكاتب » ... والرواية « بضمير المتكلم » أكثر موضوعية فى رأيى ... ( ففى هذه الحالة ينجح الكاتب فى أن يتحول الى « هو » الى « آخر » ليعود الى « أنا » منعكس ، وان ل ( أنا السارد ) كجزء من العمل ، كل الحقوق فى التعبير عن ذاته بما فى ذلـــك آراؤه التى تصاحب الحدث ) (١٤) .. ويذكرنا هذا بحديث « جيمس جويس » ودفاعه الشهير الذى قال فيه ( ان شخصية الفنان تتحول داخل السرد نفسه ، وتحوم حول الشخصيات والأفعال كبحر حيوى ) (١٥) .

وحتى فى المواقف التى لم يظهر فيها الكاتب صراحة ، فانه قد اختفى وراء الشخصيات التى حملت قناعه ، لتوهــم القــارىء أن ما يعرض من أحداث ، هو من خلال شخصية أخرى . أو شخصيات تساهم فى الحكاية .

ويذكرنا هذا بما قاله « باختين » فى فصل « المتكلم فى الرواية » فهو يلح على أن ما يضفى الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها هو موضوع الانسان الذى يتكلم وكلامه ، فهذان العنصران تتخذ فيهما الرواية موضوعا لتشخيص لفظى وأدبى ، والمتكلم فى الرواية هـــو دائما وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا وكلماته هى دائمـــا عينـــه أيديولوجية ) (١٦) .

وينطبق هذا الى حد كبير على أحاديث « الراوى » فى « الراوى» فى « روايات الشرقاوى » فقد أورد الكثير من آرائه السياسية بها ، فتحدث عن المواقف الوطنية للشخصيات ضد الاستعمار والسلطـــة المتحالفة معه ، والمظاهرات ومواقف الوطنيين من الضباط ، وهو فى رواياته عموما قد تحدث بالتفصيل عن الموضوعات السياسية وظهر بوضوح فى شخص الراوى ، يتحدث ويحوم حـــول الشخصيـــات ،

---

(١٣) جيرارد جينيت – واخرون – نظرية السرد – مرجع سابق – ص ١٦ .
(١٤) المرجع السابق نفسه – ص ٢٣ .
(١٥) المرجع السابق نفسه – ص ٢٣ .
(١٦) باختين – الخطاب الروائى – مرجع سابق – ص ١٨ .

ويستخدم خطابات على السنة الآخرين مرغما اياها على خدمة نواياه الخاصة .

ان الشرقاوى وظف أقوال الآخرين لتقديم أهدافه فى الرواية وهو يتحدث عن نفسه فى لغة الآخرين ، ويتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به ، لقد فعل الشرقاوى ذلك ، حين قدم فى سرده على لسان « الراوى » كثيرا من الأحاديث عما يراه من حقائق وحين صور المناظر ، وحلل المشاعر ، ورسم الملامح وعرض الأفكار ، وحاول الاقناع بها ، كما تحدث عن كل ذلك على السنة الشخصيات الأخرى لكنه بالغ دائما فى جعل صوته أعلى من أصوات شخصياته ، وهذا ( مما جعل القارىء يرى ويسمع من خلال عينيه واذنيه « كروائى » وذلك لحرصه الشديد على تقديم الأفكار من وجهة نظـــره ، ومن الدائرة التى تقع تحت حواسه وادراكه ، فبدا فى معظم الأحيان واعظا يقدم الحكم ، ويتحدث الى القارىء ، أو الى شخصـــيات رواياته ، وكثيرا ما ينسى نفسه ويستطرد فيذكر اشياء لا علاقة لها بالخيـــط الأساسى فى الرواية ، اذ يقطع تسلسل الحدث ليتأمل الأشياء ويقدم وجهة نظره ) (١٧) .

و « السرد » فى الروايات يخبرنا غالبا بما شاهده الشرقاوى بنفسه أو سمعه ، أو فعله .. كما أنه كثيراً ما يتحدث عن عـــلاقات الفلاحين الحميمة ببعضهم ، وعن تلقائيتهم ، فى عبارات دالة عـــلى نفسياتهم ، وأفكارهم .

وبذلك نستطيع أن نقرر أنه استخدم المفـــردات ليبنى عـــالما مكتملا بنظمه الخاصة ودلالاته المميزة ، لينقل رؤاه ومشاعره الخاصة .

وقد غلب على « لغته » الروائية فى مواضع كثيرة صيغ الوعظ المباشر والأحاديث المفصلة عن الموضوعات السياسية ، مما أثر على البناء الفنى لرواياته ، سلبا .

فنحن نستطيع ان نحذف اجزاء كثيرة من كل رواية ، دون ان تتأثر احداثها ، أو البناء الفنى لشخصياتها بذلك الحذف ، مما يؤكد أن هذه الأجزاء دخيلة على البناء الروائى والوعظ فى هذه الروايات ( يتجاوز بكثير منطق الأحداث أو تحليلها ، ويتعارض مع ما يراد للفن الروائى من بعد عن المباشرة ، والدعاوى الخطابية ، وليس مؤثرا

---

(١٧) سيد حامد النساج ـ مرجع سابق ـ ص ٣٢ .

اذا فصلناه عن الرواية ، ونظرنااليه كمجرد وعظ ، يسوده التكلف ، والألفاظ ذات الرنين الزائف وادعاء الشاعرية ) (١٨) .

فى ثنايا رواية « الأرض » الكثير من هذه الخطابة ، منها دعوته الى الحرية السياسية ، والى الدستور ، والى تأمين الفلاح علـى طعامه بقوله : ( أن الحكومة لفرط ضعفها قد أمرت بأن يسجن كل الذين يشتبه فى عداوتهم لحزب الشعب ، والحـكومة فى مصر تأمـر المديرية بأن تحبس أعداء حزب الشعب ، لأنها تعرف أنهم سيسألون الوزارة أثناء زيارتهم عن الدستور الذى ضاع ، وعـن الانتخابـات الزائفة وعن حريات هذا القريب أو ذاك الصديق ، وحريات كـل الوطنيين الشرفاء ... ماذا صنعت بها الحكومة ؟! ) (١٩) .

ورغم انه فى أجزاء كثيرة من « السرد » يوظف لغة سهلـة ، بعيدة عن التكليف ، لغة دافئة ، تتخذ من الفصحى ما يتفـق مـع الدارجة ، وتأخذ من الايقاع صورته البسيطة التى تتفق مع قـدرة القارىء العادى ، الا انه لا ينسى قط دور المثقف فى قيادة المجتمع ، فيتوجه الى القراء بالكثير من الخطب والمواعظ ! مثلا :

فى بداية « الفصل الرابع » من رواية « الفلاح » خطبة طويلة تقع فى أكثر من « أربع صفحات » يتحدث فيها عـن « لا انسانيـة الانسان » ومما يقول فيها :

( وفى فيتنام ، أصبحت رءوس البشر تقطع بالسكين ، ويدور بها السفاحون فى الأسواق ، وفى أيديهم رءوس ثوار مازال يقطر منهم الدم ، ومازالت تتأرجح فيها أحلام العدالة والحرية ، حتى الوحوش لا تعرف هذا الزهو الآثم حين تفترس ، لا تملك كل هذه القدرة عـلى الربادة ، ولا هذه الفرحة الهمجية حين ترى شعاع الحياة ينطفىء فى عيون الضحايا ) (٢٠) .

وفى أول « الفصل العاشر » من نفس الرواية « الفلاح » نقرأ خطابا للشرقاوى من نفس النوع ، يستغرق نفس الحيز تقريبا يستهله بقوله : ( ما كنت أعلم قبل أن الحقيقة فى حاجة الى كل هـذا العناء ، وهذا النضال ، لكى تقف أمام الباطل ، مرفوعة الرأس ) وفيها يقول أيضا ( كم من دماء سالت عبر التاريخ لأن المناضلين تصوروا لبعض الوقت أن فضيلتهم وحدها يمكن أن تحميهم ، أو لأنهم اعتقدوا ــ بما

(١٨) عبد المحسن طه بدر ــ الروائى والأرض ــ دار المعارف ــ ص ١٩٥ .
(١٩) رواية الأرض ــ ص ٢٦٢ .
(٢٠) الشرقاوى ــ رواية الفلاح ــ عالم الكتب ــ ص ٦١ ، ٦٢ .

ان الحق معهم — انهم اقوى من الخديعة ) (٢١) .

ويسترسل الشرقاوى طويلا فى هذه الخطبة ، مستشهداً بمواقف « المسيح » ، و « الحسين » و « لومومبا » (٢٢) ، ويبالغ فى ايراد خطبه التعليمية ، فى سرده ، فيهدف الى تعليم القارىء معانى كثيرة مثل مفهوم « الحقيقة » وسبل الوصول اليها فيقول : ( الحقيقة فى حاجة الى كثير من الأسلحة ، لكى تنتصر على الخديعة ، وهى تحتاج الى مفكرين مخلصين ، ونقاد أنقياء الضمير ، ينقدون من أجل التقدم والبناء ، فلن ينقذ العصر مما يصمه ، الا رجال شجعان يؤمنون بأن العظمة تنبع من القدرة على قهر الكذب والشر والباطل ، فى كل نبضة قلب ، وكل لمحة عين ، فى المعارك الصغيرة اليومية ، التى تتحول فيها خطوات الانسان الى صدق كامل ، فى كل حركة مخلصة ضد ما هو شائن ، وضد الخديعة والتوحش ، وأن تكون الكلمة معبرة عما تعنيه فتسترد جلالها ، وتتحول الى طاقة بانية خلاقة ) (٢٣) .

ويتحدث فى خطب اخرى طويلة عن الاشتراكية فيقول على لسان « عمار » فى الفصل الحادى عشر من نفس الرواية : ( انت تفهم ايه علاقة الحرية بالاشتراكية .. حرية الانسان هى أكبر وأهم خصائص الاشتراكية لكن أمثالك بأسلوبهم الارهابى البوليسى ده بيحولوا الاشتراكية من نعمة الى لعنة ... وبالطريقة دى تخوفوا الناس وتكرهوهم فى الاشتراكية ... الخ ) (٢٤) ويسترسل « عمار » وهو عامل فنى فى مصنع نسيج ، وعضو لجنة الاتحاد الاشتراكى فى المصنع فى الحديث عن الحرية وصلتها بالاشتراكية فيقول فى خطبته الطويلة : ( الحرية هى جوهر الاشتراكية ، والحرية دى تخوف أمثالك من الطبقة الجديدة طبعا لأنها بتكشف الانتهازيين وحملة الشعارات وأعداء الاشتراكية ) (٢٥) .

**وما كثر فى « السرد » بروايات الشرقاوى من « دعائية مباشرة » وجهارة الصوت السياسى ، أبعدها فى كثير من المواقف عن أصول الفن الروائى .**

---

(٢١) الفلاح — ص ١٧٩ .

(٢٢) الفلاح — ص ١٧٩ ، ١٨٠ .

(٢٣) الفلاح — ص ١٨٠ ، ١٨١ .

(٢٤ ، ٢٥) الفلاح — عالم الكتب — القاهرة — سنة ١٩٦٨ — ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .

فقد غلبت على « لغته » الشعارات السياسية ، والرغبة فى أن يبدو معلما لمبادىء الثورة ، يقول مثلا معلقا على احاديث انصاف عن السيدات المتأنقات فى المدينة والشبان المعطرين ، والبنات اللاتى يقدن السيارات ويرتدين السراويل : ( انهم اناس من طبقة جديدة ، يعمل الرئيس على مجاهدتها لتذويب الفوارق بين الطبقات ) .

ويقول على « لسان مدير الأمن » : ( الرجل الذى يهمه كرامة غيره لأنه فى السلطة رجل ما عندوش كرامة والرجل الذى يهدد حرية غيره ده عبد فى أعماقه ) (٢٦) .

**الحوار فى رواياته :**

و « الحوار » جزء من البنية العضوية للرواية لـه ضرورته واهميته ، فهو يدل على الشخصية ، ويحرك الحدث ويساعد على حيوية المواقف ، ولا بد أن يكون دقيقا بحيث يكون عاملا من عوامل الكشف عن ابعاد الشخصية او التطور بالموقف الى تجلية النفس الغامضة ، أو الوصول بالفكرة المراد التعبير عنها ، لذا فان على الروائى ( اختيار كلماته ، واتفاقها مع الشخصية ، وتناسبها مع الموقف ، ولا شك أن الحوار الجيد فى الرواية الجيدة يكشف عن معاناة شاقة مع الموقف ، والكلمة ، ودلالات الألفاظ . فالحوار من أدق وسائل الكاتب ، ومن اكثرها مزايا ويمكن أن يكون اكثر تركيزا واستيعابا وكشفا ، واكثر دلالة على الشخصية ، واقوى شحنا بالانفعال ، وسيظل الحوار هو الوسيلة الأساسية التى يتعرف بها القارىء على الشخصية ، ولعله اكثر الطرق مناسبة لتزويد المشهد بالمساعدات الوصفية ، والتحليلية ، والاخبارية التى يتطلبها كما أنه يحدد التوازن بين ما يقال ، وما يستنتج ضمنا فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارىء الى ما يرمى اليه الكاتب الروائى ، وكلما نما الحوار ، وقوى الحديث كلما كان ذلك سببا فى الكشف عن حركة أخرى نحو الأمام ، ويصبح القارىء امام ابعاد مختلفة من الشخصية والانفعال ، والمعنى ) (٢٧) .

وهذه الفقرة من « حوار » « وصيفة » و « الراوى » فى « رواية الأرض » تؤكد توظيف الشرقاوى اللغة العامية الريفية ، بصورة تشير

(٢٦) الأرض ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٢٧) باختين ـ الخطاب الروائى ـ مرجع سابق ـ ص ٨٨ .

الى معايشته الطويلة للفلاحين ، وقدرته على نقل حواراتهم بصـــدق وتلقائية .. ان « وصيفة » حين يحدثها الراوى بجمل حفظهـــا من الروايات : تصده بعنف فهى لا تفهم ، ولا تريد هذا الكلام :

( وقفت أقول – يا غرامى أحبـك ... ووقفت وصيفة وأمسكت ذراعى بيدها الخشنة ، وقالت : آه .. زعق شبويه على حسك حبه ولما تيقنت وصيفه ما يقول :

– يا ختى بلا وكسه انت بتتكلم كده ليه يا اخويا ، والنبى ما انا فاهمه منك حاجتن تخلق ، أصل ما أعرفشن الكلام الانجليزى اللى أنت بتقوله ده ؟ ما تقول ياخويا كده بالمفتشر عايز ايـــه ، عـــايز ايـــه ياضناى ) (٢٨) .

و « الحوار » فى روايات الشرقاوى يتناسب مع الهدف والغاية التى رسمها وحددها ، فهو يختار غالبا الكلمـــات التى تتفـــق مـــع الشخصيات ، وتناسب المواقف ، ولذا فقد كان يخضع « الحوار » لطبيعة الموقف ، والضرورة الفنية فيمكن ان يأتى حـــوار شـــخصية بالفصحى ، وآخر بالعامية وكان لبعض الشخصيات الروائية تأثيرها على سياق « السرد ، والحوار » فهى أحيانا ( تمتد الى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصص لها ، فشعاع فعل صوت شخصية روائية هامة يمتد الى أبعد مما يطاله خطابها المباشر الحقيقى ) (٢٨م) .

وتتأثر لغة الشرقاوى فى رواياته بحبه للأدب الشعبى ، فهـــو يسمى بعض الشخصيات أسماء مستمدة من الأدب الشعبى مثل دياب ، وخضرة ، كما يشبه أبطاله بأبى زيد الهلالى ، وعنترة ، ويجعل منهم من يقرأ « ألف ليلـــة وليلـــة ) و « سيرة سيف بن ذى يزن ، وكتب المواويل » ، فى رواية الأرض مثلا ( انصرف عبد الهادى شاكرا للشيخ يوسف عواطفه .. ومضى الى داره يفكر فى انه سيأخذ وصيفة من زوج أختها .. وزوج أختها صديقه القديم .. عاشا معا طفولة واحدة وقرأ معا فى كتاب الشيخ الشناوى وفى المدرسة الأولية فى القريـــــة المجاورة وذهبا معا لزيارة اخت وصيفه ايام الخطبه ، وانفقا معـــا شبابا جميلا ملاه بالمواويل .. وعنى عبد الهادى فى أول ايام زواج صديقه باستحضار حجاب من أحد العارفين المقيمين بقرية مجاورة ليعصمه من السحر الذى ينقشه الحساد فى مخادع الأزواج الجدد ! .

---

(٢٨) الأرض – مرجع سابق – ص ٣٦ .

(٢٨ م) باختين – الخطاب الروائى – مرجع سابق – ص ٨٨ .

وحل الحجاب عقدة الزوج بالفعل ، وسافر بزوجته سعيداً الى البندر ، ولم ينس صديقه عبد الهادى فكان يرسل اليه احدث ما تصدره المدينة من كتب المواويل ، وارسل اليه نسخة من الف ليلة ، وسيف بن ذى يزن ) (٢٩) .

وهو يأتى بالمواويل احيانا فى كل رواياته وهذا مثال منها حيث ترقص وصيفــة وتمســك العصـــا وتدخـــل فى حلقات الرجال الذين يصفقون كف العرب فترقص محتشمة وهى تغنى فى نغم سريع :

( وفرش مُدْيله .. فيردد الرجال : « عالرملة ...

وتعود تغنى :

والحلوة تيجى له عالرملة ..
جدع يا للى ورا الحيط ....
انت حلى ولا ضيف .....
ـ انا ضيف ومعايا سيف ...
اقطع رءوس الظالمين ....

فيردد الرجال :

الظالمين .. الظالمين .. ) (٣٠) .

وفى رواية قلوب خالية نجد بعضا من المواويل ايضاً منها :

فايت على كوبرى بنها منديل الحب طرف عينى
ابكى على الحب والا ابكى على عينى
دا الحب جبار ولبسنى ثياب من نار
وصبحت محتار بين حبى وبين عينى ) (٣١) .

وهكذا يبدو شغف الشرقاوى بالأدب الشعبى فى لغته الروائية من خلال هذه التضمينات المتناثرة فى كثير من المواقف برواياته .

وعموما فان الحوار الروائى فى روايات الشرقاوى ساعد عــلى الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاورة ، وساهــم فى تطــوير الأحداث بما ترتب عليه من افعال ، وقام برسالة لم تهدف الى غايات جمالية ، لكن المهم انه جسد المشكلة القديمة وهى مشكلة « الازدواج

---

(٢٩) الأرض ـ ص ٢٣ .
(٣٠) الأرض ـ ص ٢١ ، ٢٢ .
(٣١) قلوب خالية ـ مختارات فصول ـ عدد ٢٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سنة ١٩٨٦ ـ ص ٤٥ .

اللغوى » والتنازع بين الفصحى والعامية أو بين لغة « السرد » ، ولغة « الحديث » فى « الحوار الروائى » .

وأرى أن الانتقال من « السرد الفصيح » الى « الحوار العامى » يخلخل الى حد بعيد ما ينبغى للعمل من وحدة البناء ، وانسجـــام عناصره .

**الوصف :**

وهو يستخدم « الوصف » ويوظفه ليقوم بدوره فى تحديد اطار الحدث ، وتصوير الشكل الفيزيقى للأبطال والشخصيات الرئيسية ، وخلق عالم يؤكد بفضل تشابهه مع عالم الواقع ، أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع ونقله ، وايضاح بعض الأفكار التى يرى أن لها اهمية .

ان « الوصف » فى روايات الشرقاوى يقوم بالمهمة الأساسية التى كان يحققها فى الرواية ، خلافا لصورته فى الرواية الجديدة ( حيث فقد الوصف فى الرواية الجديدة معناه التقليدى ، فلم يعد القارىء يـــرى الأشياء بل بدا وكأنه يحطم الأشياء ، بتصويره جمـــاداتواشيـــاء لا تكشف عن شىء ، ولا تعبر عن معنى ) (٣٢) .

هذه الصورة التى عبر عنها « الوصف » فى روايات الشرقاوى والتى اختلفت عن « الرواية الجديدة » ، يتضح من هذه الفقرة مثلا من وصف تلك المعركة التى قامت بين نساء القرية فى رواية « الأرض » بقيادة وصيفـــة .

( .. صرخت النساء واضطربن ، وامسكت وصيفة رقبة العمدة بيدها ، فخبطها « عبد العاطى » بالعصا على ذراعها ، وظل يضربها حتى تركت رقبة العمدة ، واستدارت لعبد العاطى ، وامسكت جلبابه عند طوقه ، ولكن « عبد العاطى » ركلها ، وضربها بالعصا على رأسها وكتفها ، وصرخت « وصيفة » وتركته وهى تبكى من الالم ) (٣٣) .

لقد قدم الشرقاوى « وصفا » مفصلا للمعركة ، محافظا عـــلى منطقية الحدث ، وحدود الشخصيات .. ومطابقة الواقع ، والمنطقية ،

---

(٣٢) الان روب جرييه – نحو رواية جديدة – مرجع سابق – ص ١٣٠ .
(٣٣) الأرض – ص ٢٥٣ .

وعدم المبالغة ، بحيث حقق التوازن بين محاولته وصف الواقع ، وبين احساسه به ، أو فكرته عنه .

ورغم ان الكتاب مثل المخترعين ، فهم يجعلون الأشياء تبدو جديدة ، فان الشرقاوى لم يبتدع تقنيات سردية جديدة بالنسبة لما عرفناه فى القص العربى .

لكنه مما لا شك فيه قدم لنا فى رواياته أبنية سردية جيدة ، وكان باختياره ضمير المتكلم على لسان الراوى الذى انتقل من الطفولة وحتى تخرج من الجامعة ، معبراً عن نفسه شخصيا وبذلك ركز « التماهى » بين الراوى ، وبينه شخصيا ودعى القارىء الى أن ينضم الى هذه الصلة الحميمة من التماهى ، والاندماج فى قراءة الروايات ، وكأنها تعرض سيرة ذاتية للشرقاوى نفسه خاصة وأنه لم يترك لنا « سيرة شخصية » .

ولقد تكون نسيج « اللغة » الروائية ، فى رواياته من لغة بسيطة مفهومة ، قريبة من القارىء العادى ولم يأت بالغريب أو الشاذ من الألفاظ .

ولا بد من الاشارة الى انه لم يهتم « باللغة » كغاية فى ذاتها ، بل اهتم بأن تعطى القارىء فى النهاية كل ما أراد أن يقوله من أفكار ، وأن يعبر عنه من مشاعر ..

كما أنه اهتم بأن تقوم اللغة بدورها فى التعبير عن الأحداث واضافة أبعاد جديدة الى الزمان ، والمكان ، والحركة كما التزم فى لغته بالأصول والقواعد ..

والأهم من كل ذلك انه قد تحقق فى كل نص روائى لديه ( دفق قوى من الكلمات ، يحقق للقارىء الشعور بما قيل عنه « لذة النص » وهى لذة شبيهة بتلك اللحظة التى لا يقر فيها قرار ، اللحظة المستحيلة الروائية المحضة ) (٣٤) .

لقد اختار الشرقاوى كلماته ، وعباراته وتراكيبه قاصداً أن يحملها الدلالات المناسبة للأحداث التى عبر عنها وللحكاية التى قدمها ، ووصف البيئة ، ونقل الخواطر والمشاعر والأفكار لأبطال رواياته ، والتعبير عن موقفهم ، من الحياة وقضايا الانسان ، والتعبير أيضا عن رؤيته الخاصة للانسان وللحياة والكون من خلال هذه « اللغة » بما احتوته من سرد وحوار .

(٣٤) رولان بارط ـ ترجمة فؤاد رضا والحسين سبحان ـ لذة النص ـ دار توبقال للنشر المغرب ـ سنة ١٩٧٣ ـ ص ١٦ ، ١٧ .

# الفصـل الثـالث

## الشـــخصيات

## الشخصيات

و « الشخصية » هى العنصر الأساسى فى بنية الرواية ، والفن القصصى يقوم على « خلق الشخصية » ذلك أن الرواية لا تقوم بدون « الشخصية » فالرواية بلا شخصية ، نثر بلا روح ، أو ثرثرة بلا جدوى وان كان ( الاتجاه الجديد فى كتابة الرواية ، بدأ يتخلى عن خلق الشخصية أو « البطل » وبدت الرواية عند أصحاب المدرسة النفسية — مثلا — مشغولة بكل شىء تقريبا عدا الشخصية ولم ينظر بعض النقاد بارتياح الى هذه التجربة ، ورأوا فيها تقويضا لبناء الرواية ، ونحن اذا وجدنا لدى بعض كتاب الرواية الجديدة نزعة نحو احلال الزمان ، أو المكان ، أو الأشياء ، محل الشخصية ، فان منهم من لم يفلح فى عرض اتجاهه الا من خلال شخصية ، ذلك أن النفس الانسانية هى محور الحركة ) (١) .

لذا فان على الروائى أن يولى تصوير « الشخصيات » فى رواياته اهتماما كبيراً اذ ( لم تستطع أية قوة أن تسقط « الشخصية » من على المنصة التى وضعها القرن التاسع عشر ، بل ان النقد لا يعترف بالروائى الحقيقى الا بها ، فالروائى الحقيقى هو ذلك الذى يخلق الشخصيات ) (٢) .

لذا لا بد أن أحاول فى دراستى « للشخصية » فى روايات الشرقاوى أن اقف على مدى قدرته على تقديم شخصياته فى واقعها ، الذى يشمل جوانب الخير والشر ، وتقديمها وهى تعيش الحياة بأحزانها ، وافراحها ، وآلامها ، وكفاحها ، وايجابياتها ، وسلبياتها .

---

(١) سيد حامد النساج — بانوراما الرواية العربية — مرجع سابق — ص ٢٢ .
(٢) انظر : الان روب جرييه — نحو رواية جديدة مرجع سابق — ص ٣٤ ، ٣٦ .

## « الراوى »

واول من يواجهنا فى روايات الشرقاوى من « الشخصيـــات » « الراوى » وهو تلك « الشخصية البطريركية » فهو ( يمثل عنصراً هاما من عناصر تشكيل الدور التقنى « للراوى » فى الرواية العربية وهو عنصر — فيما يبدو — متكلس فى « شخصية » الروائى العربى حتى نكاد نرى انطباق شخصية الراوى — الكائن الحى خارج الرواية — على « شخصية » « الراوى » الكائن الفنى داخل الرواية ، ويكاد يرجع ذلك لأسباب متعددة ، واهمها السبب الفنى وهو قرب العهد — الى حد التعاصر — الروائى ، براوى السيرة والحدوته ، بل بوصاف خيال الظل ، ثم اضطرابه بين نموذج « الراوى » فى الرواية الأوربية وبين ذلك الراوى الشعبى ) (٣) .

وبالطبع هناك سبب حضارى على درجة من التعقيد خلاصته أن نوعية الثقافة تفرض على الروائى خاصة والأديب عامة ، النمـــوذج الراوى — فى الحياة من ناحية كما تفرض عليه التفـــكير والتفلسف داخل العمل الأدبى نفسه حتى صار من اهم الوظائف التى يضج بها ادبنا عامة والروائى خاصة هو التعبير عن الراى السياسى .

وتغلب شخصية « الراوى » على البناء الروائى فى الروايـــات كلها ، فقد سيطر على جزء كبير من « الأرض » وسيطر تمامـــا على « قلوب خالية » و « الفلاح » .

و « شوقى » فى « الشوارع الخلفية » هو اقرب الشخصيات الى « الراوى » الذى يعبر عن الشرقاوى ، ويقدم الأحداث من خلال رؤيته الخاصة .

ان « الراوى » فى رواية « الأرض » لم يتعد الثانية عشرة من عمره ، وقد جعله الشرقاوى يسترسل فى الحديث عن ذكرياته ، بعد أن عاد الى قريته فى عطلة الصيف وكان فى البداية صبيا ظفر بشهادة الابتدائية ، ويستعد لدخول المدرسة الثانوية فى القاهرة ، وهو مـــع ذلك يتحدث بضمير المتكلم ، ويسيطر على المواقف والشخصيـــات ، ويردد أفكاره الخاصة على السنتها ، وكأن الشرقاوى هو المتحدث و « الراوى » فى رواية « قلوب خالية » كان طالبا بالفرقة الثالثة بكلية

---

(٣) سليمان العطار — بحث مقدم فى مؤتمر الرواية العربية بجامعة القاهرة — سنة ١٩٢٢ .

الحقوق ، وفى « الشوارع الخلفية » كان بالفرقة النهائية بنفس الكلية ، وكان حديثه بضمير الغائب وفى رواية « الفلاح » تخرج من الجامعة وخرج الى الحياة العامة واستقر فى عمله بالقاهرة .

وتتطابق مراحل حياة « الراوى » مع مراحل حياة « الشرقاوى » كما يعبر عن أفكاره وهمومه ، ومشاغله ، ويأتى سرد الروايات غالبا على لسان « الراوى » حيث يبرز واضحا صوته المفرد طاغيا على أصوات بقية الشخصيات .. وربما كان « الشرقاوى » حريصا على اقناعنا أن شخصية « الراوى » تمثله شخصيا فقد ( طابق صوته بين سنه وسن الراوى مطابقة دقيقة ، فالشرقاوى كما يخبرنا عن نفسه من مواليد نوفمبر ١٩٢٠ ، وعمره على ضوء هذه الحقيقة يطابق عمر « الراوى » فى الوقت الذى دارت فيه احداث الرواية « الأرض » ، وهو حريص أيضاً على عدم تسمية « راوية » ولذلك يمكننا أن نسمى الراوى باسمه اذا حلا لنا ذلك ) (٤) .

و « الراوى » فى رواية « الفلاح » تتطابق المعلومات عن شخصيته وحياته مع تلك التى نعرفها عن الشرقاوى ، فهو ( يخبرنا عن نفسه بأنه تخرج من كلية الحقوق عام ١٩٤٣ ويذكر فى روايته أن الراوى كان فى عام ١٩٣٥ طالبا فى المدارس الثانوية ، ويخبرنا الشرقاوى بأنه عاش فى باريس لمدة عام ، يبدو أنه ترك فى نفسه أثرا عميقا ، « وراوى » الفلاح يفرض علينا الحديث عن العام الذى قضاه فى باريس بمناسبة ، ودون مناسبة ، والمؤلف ، والراوى ، كلاهما مولود فى قرية من قرى مصر ، استقر فى المدينة ، وانقطعت صلته بالقرية ، وشغل عنها بهدم العيش ومشكلاته ، وكلاهما مثقف ) (٥) .

و « الراوى » فى « الفلاح » شاهد عيان ، والمتلقى لا يخطىء وجوده قط .

وتقديم « الراوى » للأحداث والشخصيات ، والقضايا بالروايات ، يسبب شعور القارىء بتشابه الأجواء والمواقف فيها جميعا ، لأنها تصدر من خلال رؤيته رغم اختلاف عمره ، ومما يضاعف شعور القارىء بذلك التشابه فى كل شىء أن الأحداث تدور غالبا فى « أمكنة » لا تتغير فهى دائما « القرية » ، ثم الانتقال أحيانا الى العاصمة والعودة اليها مرة أخرى .

---

(٤) عبد المحسن بدر ـ الروائى والأرض ـ دار المعارف ط ٢ ـ ص ١٨٥ .
(٥) عبد المحسن طه بدر ـ المرجع السابق ـ ص ١٨٦ .

وربما كان شغف الشرقاوى بشخصية « الـراوى » جـاء من تأثره بالأدب الشعبى الذى يأتى فيه « المراوى » دائما ليحكى لنا عن المواقف والأشخاص وقد منحه الشرقاوى فى رواياته دوراً أعظم ، حيث لم يقصر دوره على الحكى ، بل جعله اهم الشخصيات ، فأشعرنا انه يعبر عن شخصيته هو نفسه فهو يعبر عن افكاره فى جميع القضايا على لسان « الراوى » لذا فالراوى هو « الشرقاوى » أو الانسان المثقف والعلاقات فى حياة « الراوى » ، واضحة بين شخصيات الرواية واهمها علاقة الحب ، فهو كغيره من الشخصيات فى روايات الشرقاوى لا يقوى على ممارسة علاقة حب صحيحة ، هو يحب من بعيد ، ولا تكتمل قصة حبه فعلاقاته مع المراة تنتهى دائما بالفشل والاحباط .

و « الراوى » فى « الأرض » : يقوم بمغامرة فاشلة مع « وصيفة » وفى سياق المغامرة تبدو هى اكثر جراة ، بينما يلوذ هو بالصمت . ( واقترب منا الشعاع الخافت فالحت على صور مما قراته او رايته فى السينما ، واستجمعت شـجاعتى ، وحاولت أن أمسـك وصيفة من كتفيها لأقول لها كلاما ملتهبا ، ثم اغيب معها فى عنـاق حـار حتى الصباح ، تماما كما رايت فى الأفلام ، وقرات فى القصص ، التى كانت تنشر فى مجلة الفكاهة ، والجامعة والصباح ، وروايات ومغامـرات شهرزاد . يجب على وصيفة الآن أن تنثنى الى الوراء وتتنهد وتقول : يا دنياى تماما ، كما كانت تقول القصص الشائعة التى قراتها فى القاهرة ) (٦) .

ويجتر « الراوى » ذكرياته ، ونتعرف منها على الأحداث التى مر بها فى حياته ، كما يبوح بانفعالاته دمشاعره التى اختزنها وجدانه ، وحفظتها نفسه وعلاقاته الهامة بالناس وبأسرته .

ففى « رواية الأرض » يؤكد احترامه ، وتقديسه لأبيه ، وحبه لاخوته .

وعلاقات « الراوى » فى « رواية الفلاح » تأتى على لسانه فى أسلوب : ( حافل باللمسات الصادقة ، التى نجح فى نقلها بصـدق وعاطفة فى كثير من المواضع ، وبصفة خاصة فى المواقف التى ادارهـا بين « راوى القصة ، وامه » ) (٧) .

---

(٦) الأرض ـ ص ٣٠ .
(٧) عبد المحسن بدر ـ الروائى والأرض ـ مرجع سابق ـ ص ١٨٥ .

أما علاقات « الراوى » بأبناء قريته ، الذين تحدثت الروايات كثيراً عن مشاكلهم ، مع الاقطاعيين الذين يستغلونهم ويقبضون على بعضهم ، ويستولون على أراضى الآخرين — علاقة « الراوى » بهم ( تتسم بحسن النوايا التى لا تتعدى ذلك الى المشاركة الايجابية فى حل مشاكلهم فهو حين يلتقى بقريبه « عبد العظيم » الفلاح الذكى ، فى القاهرة يبدى اهتمامه بقريته ومشاكلها ، ويقرر زيارة القرية من وقت لآخر ( لكن اهتمامه بها قد أصبح اهتمام الجالسين على المكاتب ، المتأملين فى أوضاع القرية ، ومشاكلها ، القارئين عنها ، وليس اهتمام من يعانون الحياة فى القرية ويعيشون مشاكلها ) (٨) .

لقد علم بموقف الاقطاعى « رزق بيه » لكنه لم يقم بأى احتجاج ضد تعسفه ، ومعاملته الشرسة لأهل قريته ، بل حرص حين كان يتحدث عنه أن يقول « رزق بيه » باحترام للقبه ليس هذا فحسب ، لكنه بدا متهادنا أحيانا مع معسكر أعداء القرية ، وأكد بنفسه ذلك حين قال « لعبد العظيم » وكأنه يناجى نفسه ( انك تدين المثقفين بكلماتك ، ولكنك تعرف أكثر مما أستطيع أن أتخيل ) (٩) .

ان دور « الراوى » فى الصراع بين الاقطاعى و « الفلاحين » لم يكن مؤثراً ، اذ لم يزد على محاولة التفاوض أو الوساطة التى لا جدوى منها عند الاقطاعى ، أو الاتحاد الاشتراكى أو ضابط المباحث ، وفى النهاية لم يجد سبيلا الا الذهاب الى الأضرحة ليدعو هناك للقرية ، كما كان يفعل بعض أهل القرية من الأميين .

ان « الراوى » فى روايات الشرقاوى ، والذى يعبر عن « الشرقاوى » نفسه ، وعن المثقف عموما فى تلك الفترة ، أعاد الى الأذهان ( دور الزائر الغريب البعيد عن القرية ، الذى لا يستطيع الانتماء الى عالمها ، الذى يرصد ويسجل الأحداث وان كان لا يستطيع المساهمة فى مواقفها مساهمة ايجابية ، رغم أن راوى ( الفلاح ) يبذل كل جهده لاقناعنا بأنه مازال يرتبط مع قريته بأوثق الصلات فيؤكد ويلح على تسمية القرية بقريتى ) (١٠) .

ومما يؤكد أن دور « الراوى » لم يكن مؤثراً فى حل مشكلات أبناء قراهم ، قول « عبد العظيم » أبرز رجال الفلاحين « للراوى » :

---

(٨) المرجع السابق — ص ١٨٦ .
(٩) رواية الفلاح — ص ١٠ .
(١٠) عبد المحسن بدر — الروائى والأرض — مرجع سابق — ص ١٨٧ .

( انتم بقى ناس بتوع كتب والحكاية عندكم كلها كتب فى كتب ، كلام فى كلام احنا بقى اللى ايدينا فى النار ، دى حكايتنا يا آبا ) (١١) .

وقد ظل « الراوى » فى رواية الفلاح ، مترددا ، يصالح السلطة مرة ، والفلاحين المغلوبين على أمرهم مرة أخرى ، وظل هكذا حائرا بين الالتصاق بمجتمعه ، والانحياز لصف شعبه ، او الالتصاق بالطبقة المسيطرة ، والتماس ودها .

وتصوير الشرقاوى « الراوى » منبهراً دهشا فى مواجهة عالم القرية ، يشير الى شعوره أحيانا أنه كان « معزولا عن عالم القرية » سائحا غريبا ، لا يستطيع الانتماء اليها ، أو المشاركة الايجابية فى حل مشاكلها ، وقد بالغ فى وصف عزلته وغربته عن عالم القرية ) (١٢) .

وارى ان ذلك يرجع الى شدة حبه لها ورغبتـــه العميقـــة فى الارتباط بها ، فى الوقت الذى تجذبه حياة العاصمـــة ، وعملـــه بها ولا يقلل ذلك من احساسه بها ولا يدل على انه ( اداة غير صالحـــة للاحساس بما يدور حوله عاجزا عن التعبير عنه ) (١٣) .

فمما لا شك فيه ان « الراوى » أكد لنا من خلال عمق احساسه بالقرية ، وشخصياتها ، ومشاكلها ، أنه كان شديد الالتصاق بها ، وبأحداثها ، وبالشخصيات التى عرفها وربما يرجـــع هـــذا الى أن الشرقاوى نفسه كان ( من أقدر كتابنا على تصوير جو القرية المصرية ، تصويراً مفعما بالحياة ، وبالفهم العميق لطبيعة العلاقات التى تربط بين الناس وبعضهم ، غير أن هذا الالتصاق بالقرية ذاته ، يدفعه أحيانا الى تكرار نفسه ، وتكرار بعض شخصياته ، خاصة وأنه يصدر فى معظم كتاباته عن تجارب واقعية عاشها بالفعل ) (١٤) .

و « شخصية » « عبد الهادى » فى « رواية الأرض » تجســـد شخصية : رجل القرية ، وحاميها ، ومصدر كبريائها ، أمهر لاعب فى أفراحها ، واشجع رجالها ، وأكثرهم فتوة أقواهم بدنا ، وأشدهـــم جسارة ، يعبر عن عواطفه بمواويله الأسيانة الحزينة ، وشهـــامته مضرب الأمثال ثابت ، صلب ، جذوره ضاربة فى الأرض ، وأقدامـــه مغروسة فى الفدان الذى يملكه والذى لا يملك العمدة أكثر منه ، والذى

---

(١١) رواية الفلاح ــ ص ٩ .
(١٢) عبد المحسن طه بدر ــ المرجع السابق ــ ص ١٩٣ .
(١٣) عبد المحسن طه بدر ــ مرجع سابق ــ ص ١٩٣ .
(١٤) فؤاد دوارة ــ فى الرواية المصرية ــ دار الكاتب العربى ــ ص ٦٩ .

يضرب فيه بفأسه ويسيل عرقه على الأرض ، منبع الكثير من صفاته ورجولته يتمثل فى هذا الفدان الذى ورثه عن أبيه .

وقد أراد الشرقاوى أن يصور « عبد الهادى » بطلا ثائراً ضد قوى الظلم ، لكنه بفرضه لتلك العلاقة الصارمة بين ملكية الأرض والشرف ، وحكمه على من لا يملكون أرضا بالسقوط والضياع ، جعل الثائر هو الذى يملك ، ويثور دفاعا عن ممتلكاته ، أما الفقير فقد سلبه كل فرصة ممكنة للثورة على واقعه ، فهو لا يملك ما يخاف عليه .

و « عبد الهادى » من صغار الملاك لذا فهو فى نظر أهل القرية فارس بطل ، فى صراعه مع السلطة لا يواجهها بمثل أساليبها الملتوية بل يصر على المواجهة الصريحة المباشرة كما أنه بطل فى « التحطيب » يحرص على الامتناع عن ضرب زميله ضربة مفاجئة .

ويجسد الشرقاوى تفاعل « عبد الهادى » مع مشكلات الجماعة حوله ، ويبرز ذلك فى مواقف كثيرة بالرواية ، فمثلا حين تشاجر الفلاحون مع بعضهم حول نوبات الرى حسب التعليمات الجديدة ( ارتفعت العصى وصرخات النساء ، وجرى عبد الهادى الى الساقية ، فانتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تربط اليه البهائم فى مدار الساقية ، وعاد « عبد الهادى » يحمل العمود المربع الثقيل بيديه ، ويخبط الرءوس ، دون أن يدرى ما أمامه ، ودون أن يدرى ماذا يفعل ، وفى تلك اللحظات لم يكن أحد يدرى ما يفعل ، كانت طاقات هائلة من الضيق تنفجر فى كل نفس وتضرب على كل من يتعرض لحرمان الأرض من الماء وباسم الدفاع عن الأرض ، عن الحياة نفسها ، مضى كل فلاح يضرب ويضرب بلا توقف ) (١٥) .

وهذا الموقف وغيره فى الرواية يشير الى معايشة « عبد الهادى » لمشاكل مجتمعه ، ومشاركته لهم ، ونضاله معهم من أجل حقوقهم ، والتغلب على المصاعب التى تواجههم ، وهو يستمد قوته من الأرض التى يملكها .

( هذه الأرض الواسعة التى تمتد الى جواره ، لتملأه احساسا بالثبات والرسوخ والشرف ) (١٦) .

و « شخصية » « محمد أفندى » فى « رواية الأرض » ، معلم القرية ، شخصية غير محبوبة ، جمع بين البخل ، والجبن ، ولم يتخذ

---

(١٥) الشرقاوى - الأرض - ص ١٧٤ .
(١٦) الأرض - ص ٤٩ .

موقفا واضحا محدداً فى الصراع الدائر بين الفلاحين ، وقوى الظلم . وهو صورة من صور البورجوازية الصغيرة التى تفكر فى الثراء والقوة لكنه أسلم أرضه للباشا ، وهذا يشير الى رغبة الشرقاوى فى السخرية والتهكم والاستهانة بما يمثله من ثقافة .

و « شخصية » « عبد المقصود » أفندى فى « الفلاح » ( له تاريخ حافل بالنزوات ، حين كان طالبا فى المدينة ، وبعد أن أصبح مدرسا فى قريته لكنه الآن وقد صار كهلا ، ومنذ سنين أصبح شيئا آخر ، يحظى بالتبجيل ، ويخطب فى المسجد كاشفا عن الوجه المضىء لعقيدة الاسلام فلا غرابة ان تتحرك القرية لمناصرته ، وفك اعتقاله ) (١٧) .

و « شخصية » « محمد أبو سويلم » تجسد شخصية رجل من رجال القرية الصامدين الذين كان لهم دور فعال فى تحرك القرية ضد الظلم ، حاول تحريك وجدان وارادة الجماعة ، نحو عمل ايجابى جماعى ، لتغيير الواقع واتضح ذلك من مواقفه ، وأقواله بالرواية ومنها قوله ثائراً لأهل القرية :

( هزأونا وسكتنا لهم ، كسروا لنا السواقى وقطعوا الميه وسكتنا لهم ، ولسه يا عبد الهادى ياما هنشوف طول ما احنا ساكتين ) (١٨).

كان « محمد أبو سويلم » يحاول دائما أن يحث الجماعة على الاستجابة للحركة الواحدة ، وصيغة العمل المشتركة ، التى يشارك فيها كل منهم بدوره ، ويتكاتف مع غيره فى سبيل هدفهم المشترك .

لقد التهمت السكة الحديد أرضه ، لكنه عاد لينشىء مطحنة صغيرة ، فوق قطعة الأرض الصغيرة التى بقيت له وعاد يأمل ويعمل فى سبيل المستقبل . مما يعكس ( ايمان الكاتب العميق بالانسان وبقدرته على الاستمرار ، وبنجاحه المرتقب ) (١٩) .

وعم كساب : سائق عربة الحنطور ، من الشخصيات التى كانت تطمح الى واقع ، ومستقبل ينعم فيه بالحرية والكرامة وهو

---

(١٧) محمد حسن عبد الله – الريف فى الرواية العربية – ط ١ المجلس الوطنى للثقافة – الكويت – سنة ١٩٨٩ – ص ١١٧ .

(١٨) الشرقاوى – الأرض – مكتبة غريب سنة ٨٤ – ص ٦٦ .

(١٩) سيد حامد النساج – بانوراما الرواية العربية – ص ٦٦ .

( يخرج من قاعدة المؤلف فى طبيعة العلاقة بين مواقف الشخصيات ، والأرض ، ويبدو ايضا استثناء من كل القواعد ، وجوده منفى عن الرواية ، بحيث لا يظهر الا فى الصفحات الأخيرة منها ، ليصبح شخصية تسلط عليها الكثير من الأضواء ، شخصية ذات ماض طويل ، ولكنها لا تملك أرضا ، اشتغل فى مائة شغلة فكان سائقا على عربة الحنطور ، ووقف خفيرا فى الدريسة وعاملا فى المنابر ، وعاملا فى النسيج ، وعندما قامت ثورة ( ١٩١٩ ) اشترك فى اضطرابات العمال ، وسجن من أجل الاضراب ، وذاق المر ) (٢٠) .

لقد قدم الشرقاوى « عم كساب » فى مواقف جهاده ، ومقاومته للشر ، ثم عاد فصوره طامعا فى مشاركة والد « وصيفه » ( بعد تسلمه للتعويض عن أرضه فى بناء مكنة طحين ، تكون مربحة الى أكبر حد )(٢١) وهو بذلك قلل من قدره باعتباره نموذجا للبطل الثورى .

و « شخصية » « شكرى عبد العال » فى « الشوارع الخلفية » ضابط مصرى وطنى ، أبى ان يضرب المظاهرات الوطنية بالرصاص وضرب رئيسه الانجليزى بالكرسى ، فأحيل الى الاستيداع وهو يمثل أحد اتجاهات المقاومة المصرية ، فقد رفض التعاون مع الاستعمار الانجليزى ، وفقد ابنه ووظيفته فى مظاهرات عام ١٩٢٥ ، وأعيد مرة أخرى الى الخدمة لكنه أمر بأن يمنع خروج جنازة شهداء ١٩٣٥ ، من كلية الطب ، وبأن يضرب المتظاهرين بالرصاص ، فلم يذعن للأمر ، فأحيل الى المعاش من جديد ، وبدأت قصته مع المظاهرات مع ثورة ١٩١٩ عندما كان برتبة « صاغ » ورفض الأوامر بضرب المظاهرات الوطنية المعادية للاستعمار فخفضت رتبته ، ونقل منفيا الى السودان ، وتكرر رفضه لأوامر ضرب المظاهرات ، وفى مظاهرات عام ١٩٢٥ ، استشهد ابنه الطالب فى مظاهرات طلبة المدرسة الخديوية ، ولم يكن قد تجاوز سن الرابعة عشرة وقد رفض الترقية ، ولم يسر فى ركاب الانجليز ضد مواطنيه ، وهو انسان ودود ، متعاون يقدم خدماته لأهل الشارع ، ويساعدهم على حل مشكلاتهم ، وقد امتنع عن ضرب جنازة الشهداء حيث تخيل دائما وجه ابنه الشهيد فى كل منهم ، وكان لشكرى عبد العال نزواته الخاصة ، وصبواته الكثيرة منها مثلا : انه اشتهى « أنيسة » زوجة جاره وصديقه العامل المسجون « عبد المعبود » حتى أوشك أن يضمها الى صدره ، لولا أنها منعته وذكرته بصديقه السجين .

---

(٢٠) عبد المحسن طه بدر – الروائى والأرض – ص ١٦١ .
(٢١) الأرض – ص ٤٢٦ .

كما انه كان يقضى ليالى حمراء فى منزل « شويكار هانم » وهكذا أراد الشرقاوى أن يصوره كانسان ، بدوافعه المختلفة ، بكل ما تحوى من بطولة وثورية ، ونزوات ومادية .

وفى روايات الشرقاوى الثلاث الأخرى نجد « شخصيات » تعتبر امتداداً لشخصيات « الأرض » تحمل نفس ملامحها ، وتتصرف بما يشابه تصرفاتها وربما كان لذلك جذوره واسبابه باعتبار النمط السائد فى القرية المصرية نمطا متشابها ، لتشابه اساليب الحياة ، والظروف السياسية والاجتماعية ، وآثارها على الشخصيات وافعالها وأقوالها .

و « الشخصيات » فى روايات الشرقاوى تتشابه الى حد كبير مع شخصيات « الأرض » فشخصية « غانم » فى رواية « قلوب خالية » تشبه شخصية « عبد الهادى » .

كما تشبه شخصية « عبد العظيم » شخصية « عبد الهادى » أيضا .

اننا نواجه البطولة والشجاعة عند هؤلاء وغيرهم مثل « محمد أبو سويلم » ، كما نواجه الخيانة والغدر عند غيرهم مثل « شعبان » و « العمدة » كما نتقابل مع الغنى الفاحش لدى « الباشا » والفقر المدقع عند معظم اهل القرية .

ومن تشابه سمات « الشخصيات » ومواقفها فى الروايات ما يبدو من تقاسم دور وصيفه ، بين شخصيتى « تفيده » و « انصاف» فى رواية الفلاح . « وتفيده » هى بنت الشيخ طلبه ، وفيها تتجسد تطلعات وصيفه ، كما تعبر عن شبابها وانوثتها ، وهى تحب سالم ابن انصاف لكنها تتطلع الى « توفيق أبو حسنين » .

و « شخصية » « انصاف » فى « رواية الفلاح » تمثل « وصيفه » التى تقدمت فى السن ، لقد مات عنها زوجها ، وترملت لتربى ولدها وتزوجت اخيراً يوم احتفال القرية بانتصارها .

ومن « الشخصيات » المتشابهة فى الروايات « رضوان أفندى » المدرس الالزامى ، الذى يذكرنا بشخصية « محمد أفندى » وترجع تشابه الدوافع النفسية فى سلوكيات الشخصيات وافعالها ، وردود افعالها الى الواقع الذى تعيشه ، والظروف التى يغلب عليها القهر الذى يستبد بالشخصيات فى مواقف بالغة القسوة وتتشابه شخصيات « غير الشرفاء » فى روايات الشرقاوى فى صفاتها ، وأخلاقياتها ، وافعالها ، « فتوفيق أبو حسنين » يشبه فرحات بك وتقول الرواية

( أن أمه هربت مع ضابط النقطة بعد أن أنجبته منه ، وصحبت معها نقود والده لتفتح ملهى فى الأزبكية ، وبعض الناس فى القرية يقسم أن الست « أم توفيق » لم تهرب مع الضابط ، ولم تهرب الى القاهرة ، وانها تقيم فى قصر « رزق بيه » ولا ترى الشارع وبعضهم يقولون ان فى توفيق شبها كبيراً من «رزق بيه » طوله ونفس الوجه المستدير ، والشارب الأصفر ، والأنف الأفطس الأحمر ، وحتى حجم جسمه الربعه المكتنز وعيناه الزرقاوان ، وكل شراسة القط البرى التى ركبت فى الاثنين ) (٢٢) .

و « توفيق أبو حسنين » امتداد لـــ « فرحات بك » الذى ينتمى الى نفس فئته ومما تقصه الرواية من افعاله انه ( يقيم حفلا صاخبـــا فيه فتيان وفتيات ، يتطوحون كالمجاذيب فى الذكر ، وتقفز الفتيات فى أذرع فتيان ، يرفعونهن فتنكشف الفساتين القصيرة عن الأفخـــاذ ، ويضربون جميعا بسيقانهن وأردافهن ، ونهودهن ) (٢٣) .

ورغم تشابه بعض « الشخصيات » فى رواياته ، فلا نستطيع ان نقول انها متماثلة تماما فهى : ( نامية تتحرك متميزة ، ويتنوع التركيز عليها لاختلاف ادوارها فنيا ـــ فى تشكيل الحدث الروائى ، بيد أنهم جميعا شخصيات حية ، يعاملهم المؤلف على قدر متساو من الصدق الفنى ، بحيث يتضافرون جميعا فى رسم ملامح القرية التى تصورهـــا الروايات ) (٢٤) .

لقد لجأ الشرقاوى الى تحويل رجال القرية ونسائها الى نماذج ثورية نشطة ( تتشابه مواقفها واقوالها بوق موحد النغمـــات ، يردد شعارات المؤلف ) (٢٥) .

وان كنا لا نستطيع أن ننسى السمات المميزة لكل شخصيا ، فالفلاح « عبد العظيم » يختلف عن غيره ، ونحن لا ننسى تلك الدهشة الكبيرة التى ابداها « الراوى ـــ المثقف » حين فوجىء بحديثه الذى عبر عن وعيه العميق بما يدور حوله من أحداث وحين قال ( ماتزعلش منى لما أهاجم الناس اللى قاعدين يقروا ويتكلموا وسايبين مواقـــع العمل ، دول ما يساعدوناش مع انهم كفاءات برده ، احنا أعدائنا كتير

---

(٢٢) عبد المحسن الشرقاوى ـ رواية قلوب خالية ـ ص ٢٩ : ٣٤ .

(٢٣) عبد الرحمن الشرقاوى ـ الرواية ـ ص

(٢٤) طه وادى ـ صورة المرأة فى الرواية ـ الشرق الأوسط ـ سنة ١٩٧٣ ـ ص ٨٣٧ .

(٢٥) عبد المحسن طه بدر ـ الروائى والأرض ـ دار المعارف ط ٢ ـ ص ٢١١ .

لكن حانصفيهم بعون الله ، مستغرب كـلامى ليه. ، يعنى اكلمـك زى الفلاحين اللى بيطلعوا فى السينما والاذاعة والتليفزيون ، علشـان ماتستغربش ) (٣٦) .

ومما يؤخذ على تصوير الشرقاوى « للفلاح » فى رواياته فى بعض المواقف ، انه جعله احيانا متمرداً ، شديد الثقة فى العلم ، مؤمنا بالعلاقة الحتمية بين السبب والنتيجة :

فجعله مثلا يقول :

قوم يا خويا اخبط لك ركعتن يمكن تلاقى شغله ، ربنا يطلع القطن بدرى ، ويجرى منه الدود خلينا نهيص .

فهو يسخر من تكاسل الآخر ، ويؤكد له أنه لا بد من العمـل لتحقيق الأمل ، ولا مكان للتواكل .. فى حين يصوره فى مواقف اخرى منساقا وراء غرائزه منحصراً فى المرئى ( يعجز عن التامل فى الأرض ، والوجود الواسع قد يمكر ويتخابث لكنه المكر الاضطرارى السطحى وهو يفتقر الى التامل ) (٢٧) .

ومما يؤكد تصور الشرقاوى هذا أن جميع أوصـاف الحقول ، والجو ، والأشجار من مدركات « الراوى » الشرقـاوى الذى تعلم وعاش فى المدينة وكانه ليس من ابناء القرية لكنه يتناقض احيانا فى التعبير عن رأيه فى شخصية « الفلاح » . فهو فى رواية « الفلاح » يصور « عبد العظيم » كانسان ذكى ، يتمتع بروح ايجـابية ناقدة ، تظهر فى أحاديثه وهو يجوب معه شوارع القاهرة ، محاولا اقناعه بالعودة الى القرية ، وبأنه سيتعلم من القرية الكثير .

ثم يعود ليصور عقلية القرية بأنها ما تزال عقلية غيبية ، لا تجد لمشاكلها حلا ، الا باللجوء الى السلطان الحنفى ، والشكوى له .

انه يصور الفلاح حينا وكانه بلغ اقصى درجات الوعى ويصوره حينا آخر ساذجا متواكلا محدود الذكاء ولـكن الشرقـاوى أحـدث للشخصيات الثورية فى رواية الفلاح ، تطوراً مفاجئا : فجعلها ، ( تكاد تكون كتلة متشابهة الملامح ، وقد تحولوا جميعا الى شخصيات ثائرة ،

---

(٣٦) رواية الفلاح ـ ص ٢٠ .

(٢٧) د. محمد حسن عبد الله ـ الريف فى الرواية العربية ـ عالم المعرفة ـ نوفمبر سنة ١٩٨٩ ـ ص ١١٨ .

واعية ومكافحة وهى تكشف عن ثوريتها غالبا بالكلام أكثر من كشفها عن هذه الثورية بالممارسة ) (٢٨) .

ان الشرقاوى قد صور الناس فى القرية بكل ما يربط بينهم من مودة وحب ، وما يثور بينهم من خصومة وعراك ، صور سمات كل منهم ، عاداته ، كلماته ، ما يدور حوله ، وما يلقانا فى بيته من زوج ، وولد ، ومتاع ، وبهائم ، وما يعايش من علاقات ، بزوجته ، بأمه ، بأبنائه بأصدقائه ، انه يصور القرية فى أعراسها ، ومآتمها ، وأعيادها ، ومواسمها ، وصراعاتها ، ومشاكلها .

وهكذا اختلف تصوير الشرقاوى للقرية ، وللفلاح عن تصوير من سبقوه من الروائيين ، سواء فى الأدب الغربى ، أو فى أدبنا العربى .

ولما كان على الكاتب الروائى أن ( يختار فترة من حياة مجموعة من الشخصيات ، لكى يكشف لنا من خلال سلوكها وحركتها عن الاحساس الذى أحس به نحوها ، بحيث يحاول عن طريق عرضه لتفاصيل سلوك الشخصيات وحركتهم ، أن يبرز فى النهاية ما يريد ابرازه ، بحيث أن كل فصل من فصول الرواية أو صفحة من صفحاتها، تكسب القارىء مزيداً من التعرف على الشخصيات ، واحساسا بالاقتراب منها ) (٢٩) .

فقد تحقق ذلك لنا ، فرغم كثرة الشخصيات فقد تعرفنا على كل منها ، وميزنا ما تختلف به كل شخصية عن غيرها .

( فـ « محمد أبو سويلم ، وعبد الهادى ، ودياب ، وصيفة ، وخضرة » شخصيات تعيش فى ظروف متشابهة ومع ذلك فلكل فرد شخصيته الخاصة ) (٣٠) .

ومن هنا نجد أن الشرقاوى حقق ما يراد من الرواية ( كأى عمل فنى آخر ، وحدة مترابطة حيث تضم الشخصيات ، والأحداث ، والحوار ، والأسلوب ، وهى شىء حى متكامل ، متصل ، مثل أى كائن

---

(٢٨) عبد المحسن طه بدر – الروائى والأرض – ص ٢٨١ .

(٢٩) عبد المحسن طه بدر – الروائى والأرض – دار المعارف – ص ٩٩ .

(٣٠– طه وادى – صورة المرأة فى الرواية المعاصرة – الشرق الأوسط سنة ١٩٧٣ – ص ٢٦٩ .

حى وبالقدر الذى تكوى حية ، بالقدر الذى نجد أن فى جزء من أجزائها شيئا من كل من الأجزاء الأخرى ) (٣١) .

واذا كان من النقاد الواقعيين من عاب على الروائى الحديث تخليه عن خلق شخصية البطل ، من أجل تصوير الناس العاديين فى ظروف عادية .

ورأى أنه بذلك قد تخلى عن الواقعية ، وعزل الحياة فى الرواية عن الواقع (٣٢) .

فان الشرقاوى لم يقع فى هذا المحظور ، اذ أنه قام باعادة الانسان الى المكان الذى ينتمى اليه ، وصوره فى محاولته ليصبح سيد حياته ، ومالك مصيره ، وجاءت شخصية « البطل » فى رواياته فى صورة شبه ملحمية فوجدنا « الراوى » ، والأبطال ( « عبد الهادى » ، و « عبد العظيم » ، « وابراهيم شكرى » ، و « وصيفة » ، او «دياب» ، و «عم كساب » ، و « خضرة » ، و « علوانى » ، و «الباشا الاقطاعى» و « محمود بك » ، و « العمدة » و « الشيخ الشناوى » ، و « الواعظ » ، و « محمد أبو سويلم » ، و « محمد أفندى » ، و « والد الراوى » ، و « الشيخ حسونة » ) ، وغيرهم ..

واستطاع الشرقاوى أن يجسد هذه « الشخصيات » المتنوعة ويعجل لكل منها الشخصية القائمة بذاتها .

فكاتب الرواية ( لا يتعامل مع الشخصية بظاهر حسه ولكنه يتعامل معها بباطن حدسه ، انه يعطينا ما لا تعطينا الحياة اياه عادة ، يريد أن يكشف لنا عن النوازع لا عما نراه بحواسنا ، أو نبصره بعيوننا ، أو نسمعه بآذاننا ، ويتعرف على تلك السلسلة من الأسباب والنتائج التى تتألف منها الشخصيات ) (٣٣) .

وتصوير الشرقاوى « للمرأة » فى رواياته يعكس حركة المجتمع وطبيعة العلاقات البصرية التى سادت بين الناس فى القرية المصرية ، فى الفترة التى صورها فى رواياته ، والتى كانت من أبرز الفترات التاريخية التى مرت بها مصر ، فى مواجهة التحديات أيام حكم صدقى ،

---

(٣١) سيد حامد النساج – بانوراما الرواية العربية الحديثة – مكتبة غريب ط ٢ – ص ١٨ .

(٣٢) رالف فوكس – الرواية والناس – لندن ١٩٧٣ الفصل الثامن موت البطل فى الرواية .

(٣٣) سيد حامد النساج – بانوراما الرواية العربية الحديث – مرجع – ص ٢٠ .

وحتى أوائل الأربعينيات خاصة ان مجتمعنا فى تغيره نحو النضج ( يجعل تجربة الفتاة أخصب التجارب فى مجتمعنا لأنها — لا الفتى — تنعكس عليها سمات التغيير ، وتصاحب حركته الى المستقبل ، وتخوض معركة اثبات الوجود ، وتكثف مشاعر التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، بحيث يمكننا ان نقول انها تصلح من الناحية الفنية أن تكون رمزاً له ) (٣٤) .

والذى لا شك فيه ( أن صورة المرأة اكثر استقطابا لحركة الواقع ، واغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه ) (٣٥) .

كما أن صورة المرأة فى الرواية ( اكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحا فى تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل ) (٣٦) وفى الصفحات التالية سنرى كيف صور الشرقاوى الشخصية النسائية فى رواياته فى واقعها بكل ما يكتنفه من حالات الحزن والفرح ، والألم ، وكل ما يتوالى من أحداث تضيف الى صورتها الجديد ، وما يمر على مجتمعها من ظروف تتفاعل معها وتؤثر عليها .

ولا شك أن الروائى يستطيع اقناعنا بالشخصية ( اذا قدمها الينا وهى تعمل وهى تحدث حدثا ، أو تتأثر بحدث ، أو تشترك فى صراع هو أحد أبعاد حدث ، بمعنى أن نراها أمام عيوننا تتحرك ، تتصارع ، تنفعل ، تفكر ، لا أن تسمع عن أنها تحركت أو انها فرحت ... الخ (٣٧) .

ف « وصيفة » « فى رواية الأرض » : ابنة ظروفها وتتأثر حياتها بظروفها المادية القاسية ، وفى علاقاتها العاطفية تتردد بين تعلقها « بعبد الهادى » وتطلعها الى « محمد أفندى » بجلبابه الأبيض وراتبه الشهرى وفى طفولتها كانت تشعر بمطالب الجسد فتحاول مع الراوى أن تلعب لعبة الزواج وهما عاريان ( وقد عشت فى البندر خمسة أعوام مع أختها عرفت هناك أشياء كثيرة ) (٣٨) .

---

(٣٤) شكرى عياد — تجارب فى الأدب والنقد — ط دار الكتاب العربى — القاهرة — ص ٢٧٣ .

(٣٥) طه وادى — صورة المرأة فى الرواية المعاصرة — مركز الشرق الأوسط — سنة ١٩٧٣ — ص ٥٦ .

(٣٦) طه وادى — مرجع سابق — ص ٥٨ .

(٣٧) انظر : سيد حامد النساج — مرجع سابق — ص ٢٢ .

(٣٨) انظر الأرض — ص٤٢ .

ظهر تأثير ذلك فى جلبابها الملون الذى تميزت به عن مثيلاتها من بنات القرية وفى تصرفها مع الراوى اذ لفت جسده بذراعها فى قوة والصقت خدها براسه قائلة : « مش بنات مصر بيعملوا كده » وقد أثرت اقامتها تلك على اهتماماتها واسئلتها الى الراوى الصبى مجموعة من الاسئلة عن نساء المدينة كيف يلبسن ؟ كيف يأكلن ؟ وكيف يصنعن مع الرجال ؟ هل تستحم الواحدة منهن بزجاجة عطر كاملة ؟ (٣٩) ورغم انها ابنة شيخ البلد ، فهى تغنى وترقص فى الأفراح وهى تتطلع فى لهفة الى هدية يحملها لها الراوى من مصر وحين يعدها بزجاجة عطر ، تخرج معه فى الليل لكنها ( عاشت مع الصبى موقف احباط وبؤس شاركها هو ايضا هذا الموقف العاطفى المبتور المؤلم ) (٤٠) ويصور الشرقاوى « الراوى » ذلك الموقف قائلا : ( وحين يتحدث اليها الراوى بالجمل التى حفظها من الروايات تصده بعنف فهى لا تفهم ولا تريد هذا الكلام انها تتعامل مع الحب بمنطق القرية وظروفها ولا تتطلع اليه كقيمة رومانسية وتتعلق وصيفه بعبد الهادى ويتعلق هو ايضا بها لكنه رفض الزواج منها حين فقدت الأرض واصبحت معرضة لفقد الكبرياء ، والشرف حسب القاعدة التى وضعها المؤلف وهى ان :

( من لا يملك فى القرية أرضا لا يملك فيها شيئا على الاطلاق حتى الشرف ) (٤١) .

وتستحيل أزمات القرية الى غصة مؤلمة فى نفوس ابنائها وبناتها تقول وصيفة ، معبرة عن شعورها بمرارة الحياة وقسوتها : ( لو كانت الواحدة تلاقى الأكل والشرب قدامها وتقعد طول عمرها تغنى وترقص ولا تحملش هم حاجة فى الدنيا ، وسكتت قليلا واستمرت تقول : لو كنت اصبح الاقى فى دارنا زلعة مليانه برايز ) (٤٢) .

ومع ذلك فان شخصية « وصيفة » شخصية ايجابية تشارك فى مشكلات القرية وفى مواقف الفلاحين فى المطالبة بدورة رى الأرض بالمياه بالتساوى بين الفلاحين وحين سجن أبوها مع « عبد الهادى » وقامت معركة بين النساء ومنهن وصيفة والعمدة الذى حبس الرجال دافعت وصيفة ضد استيلاء الاقطاعى على أرض « محمد اتو سويلم »

---

(٣٩) انظر الأرض ـ ص ٣٧ .
(٤٠) طه وادى ـ مرجع سابق ـ ص ٢٨٦ .
(٤١) الأرض ـ ص ٤١ .
(٤٢) الأرض ـ ص ٣٨ .

وغيره من صغار الفلاحين ( واندفعت وصيفة تمسك بالصول فدفعها فى بطنها بقدمه ووقعت وصيفة على الأرض ) (٤٣) .

لقد ناضلت وصيفة مع أهل القرية فى كل المواقف رغم ما تمتعت به من صبا وجمال .

ان الشرقاوى قدم شخصيتها بصورة شاعرية قائلا على لسان الراوى : ( ولاحت لى وصيفة بيضاء شاهقة ، بضة أكثر مما تحتمل ارض قريتى ذات البيوت الوطيئة ، الداكنة ، كانت ناصعة النحـر ممتلئة ، راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين ، وكانت يدها التى تسند بها جرتها تتكشف قليلا عن ساعد رقراق به أساور من زجاج ازرق خاطف البريق وكانت تتقدم الفتيات وحدها دائما ، وكانت وحدها تلبس « الشبشب » يقرع كعبها فى دقات متتابعة منتظمة ، لم تكن باهرة الحسن لكن وجهها رائق أبيض كاللبن الحليب ، وعلى احمرار خديها شحوب فاتن . وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت المنديل الأحمر وكان فمها الواسع الغليظ الشفتين ، وانفها الصغير المكور وذقنها العريضة المرتفعـة فى كبـرياء ، وكان صدرها المفعم البارز ، كان كل هذا ونحرها المتالق يجعـل لها بين الفتيات سحراً خاصا ) (٤٤) .

وهكذا رسم لنا الشرقاوى صورة للوصف الجسمانى «لوصيفة » بعد أن تعرفنا على كثير من ملامح شخصيتها الفكرية والاجتماعية .

المرأة الساقطة موجودة فى روايات الشرقاوى ، وهو يرجـع سقوطها لسببين :

أولهما « الفقر » ، وثانيهما « الحرمان » فى رواية « الأرض » نجد مثلا :

خضرة : التى تؤكد دور الفقر فى السقوط ، انها تعيش فى القرية بلا ارض ، ولا أهل، وأقاربها قد تنازلوا عنها، منذ تركوها للبيه الزغرب تخـدم فى عـزبته الصغـيرة : ذات الثلاثين فـدانا (٤٥) ، وهى تعطى جسدها لشباب القرية بأى ثمن يدفعونه ، وتقوم بخدمات كثيرة « لمحمد أفندى » وغيره مع أخريات .

---

(٤٣) الأرض ــ ص ٣٩٨ .
(٤٤) الأرض ــ ص ١٨ ، ١٩ .
(٤٥) الأرض ــ ص ٥٤ .

لكنها مع ذلك كانت تخشى الله ! وتعرف أن الفتنة أشد من القتل وتحرص الى آخر حد على أسرار الفتيات والنساء اللواتى تتوسط عندهن لمحمد أفندى أو غيره من شباب القرية (٤٦) ورغم ما ينصب على رأسها من لعنات فان وجودها ضرورة لحل مشاكل الكثيرين مثل « دياب » الذى وفرت عليه اشباع شهوته مع الطيور والحيوانات (٤٧) لكن الكثيرين يستاءون منها يطردها « محمد أبو سويلم » من داره ويهددها أن يقطع رجلها ان جاءت الى داره مرة اخرى بل ويضربها « دياب » نفسه عندما تعايره بما فعله به « عبد الهادى » .

ان « خضرة » من عاملات التراحيل اللاتى يدخلن فى اطار الفئة التى لا تملك شيئا فى القرية ومحكوم عليها بالسقوط والضياع وتلخص « وصيفة » وضعية « خضرة » ومن يشبهنها فتقول : « ان هؤلاء الفتيات مسكينات تعشن على اللقمة ويذهبن فى التراحيل الى البرارى ولا يبلغ ثمن الواحدة منهن عند الرجال مثل « علوانى » اكثر من كوز « أذرة » يسرقه الرجل من حقل يحرسه ) (٤٨) .

ومن المواقف التى تلقى الضوء على شخصية « خضرة » ونفسيتها وتصرفاتها أنها ( تضحك وتتظاهر بعدم الاهتمام وتمارس الجنس مع « دياب » من أجل شيء تأكله ، وحين يدفعها برجله فى بطنها وتقع على الأرض تتلوى وتصرخ يميل عليها دياب مضطربا وقد شاع فى صوته الخوف والحنان يسألها عن حالها ، ولماذا لا يحنو دياب عليها ألم تكن منقذاً له ، ويكون رد فعل خضرة أكثر استهانة وأشد مهانة مما حدث لها لقد همست خضرة لمن حولها وهى تكتم الضحك ان دياب حاول أن يجهضها (٤٩) .

ان « خضرة » تعيش فى القرية بلا أرض ، ولا أمل ، ولا سمعة ، تستطيع أن تقول أى كلام وتصنع أى شيء .

لقد صنعت الظروف التى أحاطت بفقيرات القرية ومنهن خضرة انسانه ضائعة مستعدة لتقديم جسدها من أجل لقمة تأكلها دون فهم للحب كعلاقة رومانسية لها منطق الاخلاص ، والتضحية ، والتفانى ، وحين تموت « خضرة » يقسم الشيخ « الشناوى » انه لن يلوث عظام

---

(٤٦) الأرض ــ ص ٨٦ .
(٤٧) الأرض ــ ص ١٣٧ .
(٤٨) الأرض ــ ص ٣٩ .
(٤٩) الأرض ــ ص ١٣٠ .

الموتى بجثة « خضرة » التى عاشت فى معصية الله ولن يسمح لها بأن تدفن فى مقابر المسلمين .

وهناك من النساء من يقاومن السقوط رغم ما يتعرضن له من ضغوط أو مغريات ، ومع ذلك كان الفقر فى أحيان كثيرة من دوافع السقوط ، كما جاء على لسان « عم كساب » الذى سافر كثيراً ، وعرف ما يعنيه الجنود الأجانب عندما يهبطون مدينة كبيرة فقيرة وهو يعرف ما يمكن أن يصنعه عساكر يملكون القرش فى قرية صغيرة تنتزع الأرض من أهلها .

فمثلا : « ابنة جار محمود أفندى » فى رواية « قلوب خالية » سقطت عندما ( انحال أبوها الى المعاش من سنتين ، وهو الله يكون فى عونه يعمل ايه ؟ يضطر يوظف أكبر أولاده ، مافيش وظايف غير كده (٥٠) .

ومن الشخصيات النسائية التى تسقط بسبب الفقر « زنوبة » فى رواية الأرض ، التى أصبحت « احسان هانم » ( وعادت الى القرية فيما بعد بلون نحاسى ولحم مكتنز وذهب على الصدر ، وأحمر الشفاة ) (٥١) .

وواضح أن الشخصيات تتطور بالتحامها بالأحداث ( فالحدث يطور الشخصيات ، ويغيرها ، والعلاقة بينهما علاقة تلازم ووجوب ، وكأن الشخصية حدث والحدث شخصية ) (٥٢) .

ولم يكن الفقر هو السبب الوحيد للسقوط انما هناك من سقطن بسبب الحب الفاشل والحرمان من الحب الحقيقى ، فالمرأة هنا لم تبع جسدها بثمن ، ولم تبذل نفسها للجميع .

مثال على ذلك « زوجة عامل التليفون » التى استسلمت « لأبى زيد » وعندما تخلى عنها لم تقع فى مغامرة أخرى ، بل انها صدت صديقه الذى حاول أن يحل محله بعنف قائلة : ( انها ليست من صنف البنات التى تجلبه الداية أم سعيد ولكنها كانت تحب « أبو زيد » قبل الزواج وكان الحرمان بالاضافة الى حبها القديم سببا فى سقوطها معه لاننا نعلم من الرواية أن زوجها لم يمسسها منذ عام ) (٥٣) .

---

(٥٠) قلوب خالية ـ ص ٢٣٨ .
(٥١) الأرض ـ ص ٣٠٠ .
(٥٢) سيد حامد النساج ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥ .
(٥٣) الأرض ـ ص ٢٤٠ .

واذا تأملنا صورة « الأم » كما صورها الشرقاوى فى رواياتــه فاننا نجدها قليلة التواجد ، والأهمية ، وذلك يرجع الى اهتمامـــه بتصوير عالم ملىء بالصراع لا يعتمد على العلاقات الأسرية « فالراوى » فى « الأرض » يتعلم فى المدينة ، ويعود الى القرية صيفا وفى « الشوارع الخلفية » يتلقى العلم فى القاهرة ويعود الى امه احيانا فى العطلات وفى « الفلاح » يكبر ويستقل ويعمل فى القاهرة فتختفى صورتهـا تماما .

وتلعب « الأم » دوراً فقط فى رواية « قلوب خالية » وان كان قليل الأهمية ان ابراهيم يفكر فى صحة أمه المتدهورة ( لو انك مت فسينتهى كل شىء ، ستتحطم حياة أبى ويكف قلبى عن الخفقان ) (٥٤) .

أما ( « أم سعيد » صديقة شوقى فى « رواية الشوارع الخلفية » فهى قاسية على ابنها الى حد انها تضربه ، وتدلله فى نفس الوقت كأنه طفل ! مما يؤدى الى نوبات من التمرد من الابن على أمه ) (٥٥) .

وفى « رواية قلوب خالية » : يقول الشرقاوى عن « منيره » الأم ان بدنها هذا بدن امراة لا ام ولعل تقديسه للأم وراء تصوره ان للأم جسد غير جسد المرأة وشوقى يتمنى لو أن أمه هى عديلة هانم ، وبدأ يحكى لها عن المدرسة ، لكنه فى نفس الوقت يفكر أن أم « كوثر » ربما مهدت لخلوة صديقه مع « كوثر » وتساءل : لماذا لم تمهد لى انا خلوة مماثلة مع « يسريه » .

وهكذا تتراوح صورة الأم من الصورة المقدسة والمثل الأعـلى فى التضحية والحنان الى امكانية تسهيل السقوط لابنتها .

أما الصورة السائدة « للزوجة » فى روايات الشرقاوى فهى تلك التى تتحكم فى زوجها وتبدو اكثر منه قوة وتأثيراً ، وهناك نوع آخـر للزوجة الونية المخلصة المتمسكة بزوجها المدافعة عنه حتى حـين يخطىء .

وصورة المرأة المسيطرة تنتشر فى المدينـة ، « فمنيـرة وميمى وعديلة » ، فى « قلوب خالية »، و « الشوارع الخلفية » يسيطرن على أزواجهن .

---

(٥٤) قلوب خالية ـ ص ١٩٢ .
(٥٥) الشوارع الخلفية ـ ص ٤١٢ .

يقول « ابراهيم » لمنيرة هانم ( ان سنك التى تصغر عن زوجك عشرين عاما جعلتك تملكين ، انك بصباك الواضح تركبين زوجك وتهزين رجليك ) (٥٦) .

أما « ميمى هانم » فقد تزوجها « أمين أفندى » وهى ( قطة مغمضة لا تتجاوز الرابعة عشرة وهى الآن تبلغ العشرين بالكاد ، أخذها صغيرة لا تعرف الدنيا تضطرب ويحمر وجهها ان كلمها رجل غريب فعلمها أن تكشف نحرها ، وطير عنها برقع الحياء ، وجرأها على أن تشتمه وعلى أن تقف فى الشارع بقميص النوم وتتحدث مع جيران شبان فحول ) (٥٧) بينما يضطرب زوجها أمام أى مشكلة فانها تبدو أكثر قوة وتماسكا ، ورغم جمالها وقوتها فانها لا تخون زوجها وتقاوم لحظة ضعف مع عبد اللطيف .

وعديله هانم : لا تحترم زوجها وتفتخر بأصولها التركية وبجدتها التى كانت جارية فى قصر الخديوى قبل أن تتزوج وتعترض أمها على معاملتها القاسية لزوجها ( سيبك يا بنتى من قولة ان جوزك فلاح وانتى تركية ، ده كلام فارغ أنا غلبت اعلمك ، هو بقى سيدك من يوم ما اتجوزك ) (٥٨) وقد قاطعت « عديلة هانم » زوجها أربعين يوما . وتعرضت الخادمة « الطاف » لاعتداء « داوود أفندى » عليها ولم تتغير معاملة « عديلة » لزوجها ، الا بعد وفاة « سعد » فأصبحت تودعه بالدعاء له .

وليست جميع النساء فى المدينة مسيطرات ومتحكمات « فزوجة شكرى بك » هونت على زوجها بعد وفاة ابنها الوحيد ( ولم تعد تبكى أمامه مصرع ولدها الوحيد وطوت نفسها على الثكل وحاولت أن تكلم شكرى عن المستقبل ، بعد احالته على الاستيداع ) (٥٩) .

وزوجة « رزق بيه » نشأت بالمدينة ، لكنها أقامت بالقرية وهى شديدة الاخلاص لزوجها رغم ما تتعرض له من بطش واهانة ، كانت تدرس فى معهد عالى للتربية الرياضية ولكن « رزق » تزوجها وجاء بها الى القرية وخبأها فى بيته وكان يهينها ويضربها ، ( وقد ضربها

---

(٥٦) قلوب خالية ـ ص ٢٩ .
(٥٧) الشوارع الخلفية ـ ص ٨٩ .
(٥٨) الشوارع الخلفية ـ ص ٢٤٢ .
(٥٩) الشوارع الخلفية ـ ص ٣٠ .

مرة حتى سمع الذين يعملون فى الحديقة صراخها ، وهى مع ذلــك تدافع عنه ) (٦٠) .

والابنة : فى روايات الشرقاوى تشغل بال أبيها دائما ، يفكر فى زواجها .

وفى رواية « الأرض » : يبدو ذلك واضحا لدى « الشيخ يوسف» الذى يلوح « لمحمد أفندى » أن يتزوج من ابنته ، « ولكن محمد أفندى » لا يهتم بهذا الأمر (٦١) .

ويأخذ الشيخ يوسف فى وصف مزايا ابنته للشيخ « حسونه » فى حضور « محمد أفندى » ، ( قهوة ، وطبيخ ، وخبيز ، وغير بقى الصلاة والصوم ، والعبادة ) (٦٢) .

لكن العريس « محمد أفندى » يراها ( عجفاء بوجهها الأسمـــر الجاف العابس كوجه أبيها وخديها المفرغتين وقوامها النحيل ، ونهديها الصغيرين وجلبابها الأحمر يكشف عن ساقين مهزولين ) (٦٣) .

ومن الفتيات فى « الشوارع الخلفية » : سميرة بنت شكرى ، جميلة ولكن من هو الذى يتقدم ليصاهر يوزباشى فى المعاش لا يملك الا بيت فى شارع خلفى ببركة الفيل (٦٤) .

وهناك « ابنة الشيخ طلبة » التى يريد سالم أن يتزوجهـــا لكن اباها لا يراه مناسبا ويريد أن يزوجها « عبد المقصود أفندى » رغم أنه متزوج ، ويعلل لذلك بمقولة ( تخيروا لبناتكـم فــان العــرق دساس ) (٦٥) .

ان البنات اللاتى ينتمين الى اصول قروية ، يحافظن على تقاليد القرية ، يحافظن على تقاليد القرية ، حتى بعد مغادرتها الى المدينة ، فالبالغات يحجبن حتى عن الأقارب فعندما زار « محمد أفندى » خاله الشيخ « حسونه » فى القاهرة ، وطلب منه أن ينام خارج البيت ، لأن

---

(٦٠) الفلاح ـ ص ٧٤ .
(٦١) الأرض ـ ص ١٢٧ .
(٦٢) الأرض ـ ص ٢٤٤ .
(٦٣) الأرض ـ ص ٢٤٤ .
(٦٤) الشوارع الخلفية ـ ص ٣٧ .
(٦٥) الفلاح ـ ص ٤٤ .

بناته اصبحن كبيرات ، وهو لا يسمح لأحد غـــير المحـــارم أن يبيت فى بيته (٦٦) .

والمراة « الأخت الشقيقة » توجد فى روايتين فقط : احداهمـــا « مرفت » شقيقة سعد « فى الشوارع الخلفية » ، والثانية بلا اسم ، وهى شقيقة ابراهيم « فى قلوب خالية » ومرفت كانت فى البدايـــة شقيقة مستهترة يقبلها احد جيرانها من الطلبة تحت السلم ، ويعايـــر سعد اخاها قائلا : ( ابقوا روحوا اسألوا اخواتكم البنات عن شوكت، يا كلاب قبل ما تحضروا اجتماعات وتتهجموا على أسيادكم ) (٦٧) لكن « مرفت » تتغير بعد وفاة اخيها « سعد » وتعود الى اسمها الحقيقى « صفية » وتتحول الى كائن جديد من نور وأنين ومأساة ) (٦٨) .

اما « شقيقة ابراهيم » فلا تقوم بدور معين فى الرواية يوضح لها سمات خاصة ، وانما هى مجرد « هم » على كاهل أبيها الذى لا يستطيع تجهيزها للزواج بسبب الأزمة وهبوط أسعار المحاصيل وقد وجد الشرقاوى فرصة هنا ليتحدث عن حيرته ازاء زواج الأخت وانتقالها الى رجل تنجب له اولاداً !!

لقد اهتم الشرقاوى فى رواياته بالمراة « الزوجة » و « الابنة » اما « الآم » و « الشقيقة » فلا تحتلان حيزاً كبيراً بها .

و « المراة الحبيبة » لا نعثر عليها كثيراً فى رواياتـــه وباستثناء « وصيفه » . ليس هناك صورة متكاملة للحبيبة فى رواياته ، ولا توجد علاقات حب متكاملة فلم تستطع علاقة حب واحدة أن تكتمل ، فهى علاقة من طرف واحد ان وجدت .

« عبد الهادى » يحب وصيفه ، ولكنها تتردد فى اختيار الـــزوج و « الراوى » وكذلك بقية الشخصيات فى الروايات تهتم بالزواج ، وليس بالحب ، وحتى النساء اللاتى يحببن يفشلن فى حبهن .

تفشل « رجاء صدقى » فى اكتساب حب « عبد العزيز » كما تفشل « زوجة عامل التليفون » فى الاحتفاظ بـــ « أبو زيد » .

هذا الفشل فى الجانب الوجدانى فى حياة شخصيات روايـــات الشرقاوى جاء تأثراً بالظروف الاجتماعية .

---

(٦٦) الأرض – ص ٢٨ .
(٦٧) الشوارع الخلفية – ص .
(٦٨) الشوارع الخلفية – ص .

فعلاقة الحب لا تنفصل عن سائر العلاقات الهامة فى حيـــاة الشخصيات ، وتبدو أزمة الحب لدى هذه الشخصيات فى اطار أزمة الحرية والظلم الاجتماعى ، والقهر الذى سلب كلا من الفتى والفتاة سعادتهما ، حيث ان تفشى الفقر ( والحرمان العاطفى تجسيد لكل سلبيات العصر ، فالمرأة دائما متأملة حزينة ، لأنها تعجز عن أن تحقق سعادتها بالزواج ممن تحب ) (٦٩) .

وعموما فان « الشخصيات » فى روايات الشرقاوى قد انقسمت غالبا الى فريقين فريق الفلاحين المقهورين ، وفريق السلطة ومعاونيها وكانت البطولة لمعسكر الفلاحين فى القرية أصحاب الملكيات الصغيرة ، الذين يزرعون الأرض بعرقهم ، يكدحون من أجل رغيف العيش ، ويدعم كفاحهم فى القرية مظاهرات الطلبة فى المدن ، وحزب الوفد ، رمــز الديمقراطية فى ذلك الوقت ، وقد اختفت البطولة الفرديـــة الى حـــد كبير ، لتفتح الرؤية ، لتحركات واسعة لصيغة عمـــل مشتـــرك بين مجموعة « الفلاحين » التى تقاوم الظروف ، وتكون جبهة وطنية ضد « قوى الاستغلال » ، دفاعا عن أرضها وكرامتها .

وقد اهتم الشرقاوى بتصوير « البطولة الجماعية » لمجموعـــة الفلاحين فى رواياته ، فبدت متحركة مناضلة ، لتسعى الى مقاومـــة الاستغلال ، من تلك القوى المؤلفة من عناصر البورجوازية الكبيرة فى المجتمع المصرى فى الثلاثينيات ، وتضم الاقطاعيين وأدواتهم ورجـــال الحكم ، والسرايا التى حظيت بالتأييد من الاستعمار ، ومع أن الظروف الاجتماعية والسياسية للبلاد آنذاك كانت لصـــالح هـــذه الفئة فقــد استطاعت المجموعة الوطنية أن تناهضها ، فى حدود امكاناتها وشهدت القرية صراعات وتحركات واسعة للفلاحين .

أبرز الشرقاوى من خلال تصوره للشخصيات فى تلك المواقـــف تصوره للبطولة الجماعية ، ومع ذلك فلم تنطمس فى رواياته البطولة الفردية ، بل ظهرت فى اطار البطولة الجماعية ، فتعرفنا على شخصيات معينة ، كان لكل منها دور متميز فى اطار بطولة المجموعة المتضامنة فى صراعها ضد البطش والطغيان .

و ( رغم نجاح المؤلف فى تحطيم فكرة البطل التقليدية الا أن هذا الموقف لم يدفع به الى معاملة الفلاحين ككتلة متجانسة من الصـــمود والمقاومة فى وجه أعداء الأرض ، ووزع الدور فى معسكر الفلاحين على مجموعة من الأبطال ، لكل منهم دوره وملامحه المتميزة ، وتتحكم ظروفه

(٦٩) طه وادى – مرجع سابق – ص ١٣٦ .

فى مدى صلابته ، ومقاومته ، كما تحدد له الأسلوب الذى يتبعه فى المقاومة ) (٧٠) .

ان البطولة الجماعية تتبلور من خلال نماذج وشخصيات كل منها يعيش احداث الواقع ، فى علاقة جدليـة تـؤثر وتتأثر به ، وهـذه الشخصيات : ( ليسوا مواش طالعة سوق السبت ، ولا مجرد معرض لنماذج من صور الجهل او التخلف وليسوا شخصيات بلا جـذور ، تحارب طواحين الهواء ، ولكنهم بشر حقيقيون يواجهـون مشاكـل حقيقية ، ويستطيعون التفكير لأنفسهم ، وليسوا مجرد كتلـة صمـاء لا تحس ، ولا تشعر ، ولكنهم شخصيات من لحم ودم ، ولهم ذواتهم المتميزة ، يحبون ، ويشتاقون ، ويتطلعون ، يحلمون ، ويصارعون ، فيهزمون ، أو ينتصرون ) (٧١) .

وحتى معسكر اعداء الفلاح ( لم يصورهم الشرقاوى كتلة صماء تتحرك بالشر ، وفى سبيله فقط ، ولكنها مكونة من بشر لهم دوافعهم الخاصة ، واهدافهم ، وهمومهم واحلامهم ، وان كان ذلك كله يبدو أنانيا ، وصغيراً ، وملتويا ، وتافها ) (٧٢) .

ولم تبرز « البطولة الجماعية » فى رواية الأرض فقط ، وانمـا ظهرت فى بقية الروايات ، ومن أمثلة « صورة الجماعة » :

فى رواية « قلوب خالية » : وقوف الكفر كله ، ضـد الحـكام المحليين ، عند محاولتهم نفى « غانم » الى الطور تحركت القرية كلها رجالا ونساء وحتى أعداء غانم .

وفى رواية « الفلاح » : تبدو صورة « الجماعـة » فى تعاونهـا ومشاركتهـا الفعـالة بعـد القبض على « عبد العظيم » الفـلاح و « عبد المقصود » ناظر المدرسة .

لقد اتحدت الجماعة لمحـاربة الفسـاد فى ادارته الحكوميـة ، وتنظيمه الحزبى .

والفلاحون عموما فى روايات الشرقاوى ( شخصيات حية متطورة

---

(٧٠) عبد المحسن طه بدر – الروائى والأرض – مرجع سابق – ص ١٣٧ .
(٧١) عبد المحسن طه بدر – مرجع سابق – ص ١٣٥ .
(٧٢) المرجع السابق نفسه – ص ١٤٠ .

مرتبطة ، بالزمان ، والمكان ، متفاعلة مع الأحداث فاعلة فى الأحداث ومتأثرة بها ) (٧٣) .

ولما كان ( طابع الشخصية يسمح للقارىء بالحكم عليها ، وان يحبها ، أو يمقتها ) (٧٤) .

فان القارىء لروايات الشرقاوى سيجد نفســه محــبا لبعض الشخصيات ، كارها لبعضها الآخر ، اذ أن الشرقاوى قسم الشخصيات فى رواياته الى صنفين ، ورغم كثرة الشخصيات فيها ، فانها لم تكن كما رأينا متماثلة تماما ، وانما هى متمايزة مختلفة الأدوار فى تشكيلهــا للأحداث الروائية ، وجميعها شخصيات حية ، تتمتع بالصدق الفنى ، وتتضافر لرسم ملامح القرية وساكنيها .

وقد تحقق لها فى رأيى ، ما وصفــه « هيجل » لشخصيــات الرواية :

( التى أصبح أبطالها فرسانا يجابهون الواقع المبتذل ، الذى يقيم العقبات فى وجوههم ، ويرغمهم على الخضوع وغدا الصراع مع الواقع صراعا بين البطل والمجتمع ، لتغيير العالم ، أو على الأقل للحصول على زاوية من سماء فوق هذه الأرض برفقة حبيبة تشاطــره مثلــه الأعلى ) (٧٥) .

وهذا لا ينفى أن قليلا من شخصيات روايات « الشرقاوى » ، انتفى مسلكها الخاص ، وصار من الممكن تلخيصها فى كلمة ، كشخصيتى « طبيب العيون » و « عم كساب » وربما كان سبب ذلك معرفة «الراوى — الشرقاوى » لشخصيات قريته ، وايثاره أن يقودنا اليها ، ليشرح لنا أحوالها ، وتحولاتها ، وطباعها ، وصراعاتها ، دون أن يترك لها الفرصة لتعرض صوراً من سلوكها الانسانى ، وعموما فقد كان تصوير « الجماعة الريفية » فى التجمعات ، والمناسبات المختلفة متناسبا مع ( الجماعة كقيمة عملية يتطلبها نظام الزراعة فى الريف كــما يتقبلهــا نظامه الاجتماعى القائم على الوحدات العائلية المرتبطــة بالصــلات القرابية وقد استثمر الشرقاوى هذه الأسس القائمة ، وضخ فيهــا ، المعنى السياسى والفكر الاشتراكى التقدمى ، حتى جــاوز جماعيــة

---

(٧٣) عبد المحسن طه بدر — الروائى والأرض — مرجع سابق — ص ١٦١ .
(٧٤) الان روب جرييه — مرجع سابق — ص ٣٤ .
(٧٥) باختين — الخطاب الروائى — مرجع سابق — ص ٩ .

الانسان ، الى جماعية الطبيعة ، او المحاصيل ، فاراضى التجميع الزراعى تغطى محصولا أجود من تلك التى انفردت ) (٧٦) .

فاذا كان الفلاحون فى روايات الشرقاوى هم الأغلبية فى شخصياتها ، فان كل « فلاح » كانت له شخصيته المتميزة عن غيره ، واذا كان « ابن منظور » فى « لسان العرب » قال عن النمط : ( انه جماعة من الناس أمرهم واحد ) فان الفلاحين فى روايات الشرقاوى كان أمرهم واحداً بالنسبة لازماتهم وشعورهم بالوحدة فى تلك الأزمات العامة والخاصة ومواجهاتهم الجماعية للاقطاع الذى يهدم دورهم ويغتصب أرضهم ، ويحاصرهم ، ويطاردهم ، ولقد كانوا متحدين متفاهمين كجماعة فى مواجهاتهم للاقطاعى وفى صراعاتهم الوطنية ضد الاستغلال ، وضد الاستعمار ومع ذلك كانت لكل شخصية سماتها الخاصة التى تعرفنا عليها ، من خلال افعالها وحواراتها مع الآخرين فلم يكن « الفلاح » شخصية نمطية فى جميع الروايات ، لكنه نجح فى تقديم شخصيات عشنا معها افراحها ، واحزانها ، وزادتنا وعيا بمشكلاتها وقضاياها ، وتحولت الى شخصيات انسانية عامة ، لثراء ما تحمله من خصائص ، وخصوصية ، رفعتها الى آفاق انسانية عالية، جعلتها حية دائما فى ذهن القارىء كانت الشخصيات فى رواياته عموما شخصيات انسانية ، ليست ملائكية ، كما انها ليست شيطانية ، وجاءت افعالها خاضعة غالبا للمنطق ، كانت شخصيات حية خصبة ، نامية ، متحركة ، وقد حاول أن يوزع اهتمامه على العدد الكبير الذى احتوته كل رواية من رواياته ، فكانت الشخصيات معبرة عن الانسان فى قوته وعجزه ، وثرائه وطغيانه ، وسيادته ، وقلقه ، وفى ارادته ، ونبله ، فى فقره وضعته وظهر الفلاح فى رواياته ( بشكل لم يسبق له مثيل حيث يرتبط بأرضه ويحرص عليها ، ويدافع عنها ، ويتفانى من اجلها ، رغم كل المتاعب والمظالم القاسية ضد كل القوى التى تنهشه ، هناك الفلاحون الأجراء والفلاحون الذين يملكون مساحات صغيرة وكبار الملاك والوسطاء والسلطة المتعسفة ) (٧٧) .

وقد عكس الصراع الذى اداره « الشرقاوى » بين « الشخصيات» فى القرية ، وفى القاهرة صورة للاطار العام لظروف العصر الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وقد زاوج بين صراع العمال والطلبة فى القاهرة ، وصراع الفلاحين فى القرية ، فجاءت كل رواية من رواياته وكأنها ملحمة نضال .

---

(٧٦) محمد حسن عبد الله ـ مرجع سابق ـ ص ١١٥ .

(٧٧) سيد حامد النساج ـ مرجع سابق ـ ص ٦٥ .

« الشخصيات » فى رواية « الأرض » : قاطعت الانتخابات التى اجراها صدقى ، ونادت باعادة دستور ( ١٩٢٣ ) وقاومت استيلاء الاقطاعى على ارضهم ليشق طريقا الى قصره ، وكافحت كفاحا مستميتا فى سبيل التحرر من الاقطاع ، ومن الاستعمار والديكتاتورية ودافعت عن رزقها ، وحريتها ، وخاضت المعارك ضد الأقطاعيين فجاء صراع القرية ، صراعا انسانيا متكاملا ، ضد القهر .

و « الشخصيات » فى رواية « قلوب خالية » واجهت النضال من أجل الحرية والشرف وخاضت كثيراً من الصراعات فى أوائل الأربعينيات وقد عكست الرواية تلك الأحداث التى قامت حين كانت الحرب العالمية الثانية على أشدها .

كما أن شخصيات رواية « الشوارع الخلفية » خاضت صراعا مريراً ضد الاستعمار والقوى المساندة له من الاقطاعيين وأدواتهم ورجال الحكم ، والسرايا التى حظيت بتأييد الاستعمار .

و «الشخصيات » فى رواية « قلوب خالية » واجهت النضال والظلم ، فى قرية كمشيش .

لقد دار الصراع فى الروايات الأربع بين معسكرين ( معسكر اعداء الأرض والفلاح ، وهم أجهزة السلطة وأدواتها لتدعيم سلطان الباشا الاقطاعى فى القرية ومعسكر الفلاحين الذين يملكون قطعا صغيرة من الأرض يزرعونها بعرقهم ولا يكادون يجدون رغيف العيش ) (٧٨) .

وقد أجاد الشرقاوى تصوير الصراع المتوتر فى أقصى حالاته فصور الفلاحين فى حالات من المقاومة الواعية ، من خلال التوتر المتصاعد للأحداث ، وصور الفلاحين وهم ( أكثر قدرة ووعيا لمصالحهم، بمطالبتهم بالغاء نظام الزراعة ، وتوسيع الخدمات التعاونية لها ووضع حد لسيطرة الأغنياء ، وكبار الملاك على كل شيء فى القرية (٧٩) .

لكن الصراع بين القوى الوطنية ، وقوى الاستبداد والقهر ، كان صراعا غير متكافىء فالعدو يمثل قوة لا سبيل للقوى الوطنية أن

---

(٧٨) السعيد الورقى ــ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ــ الهيئة العامة للكتاب ـ سنة ١٩٨٢ ــ ص ١٦٠ .

(٧٩) فتحى عبد الفتاح القرية المعاصرة بين الاصلاح والثورة ــ دار الثقافة الجديدة ــ سنة ١٩٧٥ ــ ص ٣٤٣ .

تناهضها فى اطار امكاناتها المحدودة ، لقد تألفت القوى المستبدة من عناصر « البورجوازية » الكبيرة ، والاقطاعيين ، ورجال الحكم ، ( فكانت الظروف الاجتماعية والسياسية كلها للبلاد آنذاك لصالح هذه الطبقة ، ورغم ذلك استطاعت القوى الوطنية أن تكون مجموعة متحركة مناضلة تسعى الى دفع الاضطهاد والاستغلال والمعاملة القاسية ، والبؤس ) (٨٠) .

لقد ظل رجال القرية ، ونساؤها فى حالة مقاومة وصراع فى روايات الشرقاوى جميعا ، ومن هنا اكتسبت تلك الروايات التى طرحت استمرارية الصراع ولم تجمده فى حدود معينة ، أصالتها فى تاريخ روايات الكفاح ضد القهر والنضال البشرى للخلاص من البطش والاستغلال ، والتعبير عن الواقع فى الريف المصرى ، فى الأزمنة التى صورتها ، ذلك الواقع الذى حفل بالصراع من أجل الحرية ، ومن اجل الحياة .

وقد اعتمد « الشرقاوى » حركة صادقة فى تنشيط شخوصه وتكثيف رؤاهم ( انهم ليسوا معنيين باهتمامات ساذجة بل بمسألة اكثر عمقا وأصالة ، مسألة حياتهم ونضالهم من أجل هذه الحياة ، وهو رغم تخليه عن جزئيات التصوير التى تستهدف سرقة انتباه القارىء يبرع فى شد هذا القارىء لأنه يتحدث بصدق عما يحدث ) (٨١) .

* سارت روايات الشرقاوى فى خط تراثنا العربى فى القصص الذى كان دائما ( قرين الاحتجاج على القمع والتمرد على العنف ، وفى الوقت نفسه كان قرين البحث عن لغة تراوغ المردة وتستأنسهم بحيل السرد كى تبعد سيف الجلاد عن رقبة القاص ) (٨٢) .

وقد افادت الرواية من الشعر شعريته وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية ، وملمحا من ملامحها .

والنسيج الروائى لروايات الشرقاوى يؤلف بين العناصر المختلفة ، السرد والحوار ، الوصف والأحداث ، الشخصيات وتراكيب

---

(٨٠) السعيد الورقى ـ مرجع سابق ـ ص ١٦٠ .

(٨١) محسن جاسم الموسوى ـ الموقف الثورة فى الرواية العربية المعاصرة ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة الكتب الحديثة رقم ٨٩ وزارة الاعلام ـ سنة ١٩٧٥ ـ ص ١١١ .

(٨٢) جابر عصفور ـ فصول ـ مجلة النقد الأدبى ـ مجلد ١١ عدد ٤ ـ شتاء ١٩٩٢ .

الزمان والمكان ، فى توليفة فنية جيدة اتخذت من عنصر القصة الواقعية عنصراً اساسيا لها .

ان القصة ( هى شعر الدنيا الحديث لمرونتها ، واتساعها لجميع الأغراض مما يجعلها اداة صالحة للتعبير عن الحياة الانسانية فى اشمل معانيها ، فالقصة أبرع فنون الأدب الذى خلقها الانسان المبدع فى جميع العصور ) (٨٣) .

وقد عبرت لغة الشرقاوى فى رواياته عن عصره وجيله أصدق تعبير ، فلكل جيل فى كل لحظة تاريخية من حياة الكلمة الأيديولوجية لغته ، وتتعايش فى كل لحظة لغات حقب وفترات مختلفة ، من حقب الحياة الأيديولوجية الاجتماعية وفتراتها ، بل توجد أيضا لغات يومنا وأمسنا السياسى والأيديولوجى الاجتماعى ليس بينهما بمعنى ما لغة مشتركة ، ولكل يوم وضعه الاجتماعى الأيديولوجى المعين ومفرداته ، ونظام نبراته ، شعاره وكلماته .

واذا كانت روايات الشرقاوى قد ركزت الى حد كبير على السياسة ومعروف أن ( العلاقة بين الجمالى ، والسياسى معقدة الى درجة كبيرة، فلا يكفى أن نقول ان الخطاب الروائى السياسى يثير فى العادة اهتماما غير جمالى فى جوهره ، أو أن السياسة تعتمد على المتغيرات التى سرعان ما تنطفىء جذوتها .

اذ أن ( العمل عندما يكون مستوفيا للشروط الفنية فلا بد أن يستثير عند تلقيه اهتماما غير نفعى ، ولا موقوت ، بما يكمن فيه من عناصر شعرية ، وعندئذ تتصل به دائرة الوعى الجمالى بشكل يتجاوز معطياته المباشرة ) (٨٤) .

وقد توفرت بعض هذه الشروط الفنية ، فى أبنية الشرقاوى الروائية ، كما اتضح من الدراسة ، مما جعلها بالفعل تتصل بدائرة الوعى الجمالى ، ولا تفقد مع الزمن جدتها ، بما تحتويه من عناصر جمالية وشعرية .

---

(٨٣) جابر عصفور ـ فصول ـ مجلة النقد الأدبى ـ مجلد ١١ عدد ٤ ـ شتا ١٩٩٢ .

(٨٤) صلاح فضل ـ أساليب السرد فى الرواية العربية ـ دار سعاد الصباح ـ ط ١ ـ سنة ١٩٩٢ ـ ص ١٧ .

# الفصل الرابع

# المكان

## المـكان

### اولا القريـــة :

اذا افترضنا أن روايات الشرقاوى تدخــل فى اطــار ما سمى برواية الأرض فان الأرض ، أو « المكان » الذى دارت فيه أحداثها كانت غالبا « القرية المصرية » .

وقد تحركت الشخصيات الريفية ، فى أحيان كثيرة الى القاهرة، لاكمال التعليم ، أو للعمل ، أو للقيام ببعض المصالح ، واستقر البعض بها ، ليقوم بزيارات من آن الى آخر الى أهله واصدقائه بالقرية مثل الشرقاوى نفسه ، فالقرية ليست بمعزل عن العاصمة « القاهرة » ، وتحدث الأحداث ، والمواقف ، وتقوم الحــوارات ، والصراعــات ، العلاقات بين الشخصيات .

والعلاقات بين الشخصية « الفلاح » و « المكان » الذى يعيش فيه ، ينام ، ويأكل ، ويريق دمه ، فداء له فى روايات الشرقاوى وهو « القرية » ، ( هى علاقة تلازم ووجوب لأنه مرتبط بها ارتباطا وثيقــا فهى المصدر الأساسى ، وربما الوحيد للقمة عيشه ووجده وحياته هو وزوجه وأولاده ، ومن هنا تتحدد صفته الفاعلة ، بقدر ما تتضح حاجته الماسة اليها ، والأرض كذلك فى حاجة دائمة ومستمرة الى الفــلاح الذى يحبها ويتعلق بها ، ويعمل فيها ، ويعيش من أجلها والعلاقــة بينهما مادية وروحية فى آن معا . تشكلها عوامل وظروف بعضهــا تاريخى ، واكثرها اقتصادى واغلبها نفسى حاد ) (١) .

لقد عاد « الشرقاوى » بنا الى « مكانه » القديم ، الى قريته ليستعيد معنا تجربة « مكانه » الأليف ، وذكرياته ، واحلامه .

---

(١) سيد حامد النساج ـ بحوث ودراسات أدبية ـ ص ٨٧ .

وقراءة « المكان » فى رواياته ، تنقلنا من القرية ، الى الشوارع الخلفية بالقاهرة ، كما تنقلنا من جذور « المكان » عبر دينامية الخيال الى اماكن اخرى ، تذكرنا ببيت الطفولة وتثرى مشاعرنا ، وأفكارنا بمعطيات جميلة خصبة ، ولا يهتم الشرقاوى بتسمية قريته ، فالراوى يسميها « قريتى » .. وهى تتشابه مع اية قرية مصرية بحقولها ، وطرقها ، وجسورهـا ، وسواقيهـا ، ومنازلهـا ، وحظائرهـا ، ومساجدها ، ومقابرها ، كما سيتضح لنا من الدراســة التفصــيلية « للمكان » فى رواياته .

لكننا اذا أردنا العودة الى تعريف الرواية الريفية التى اتخذت من القرية « المكان » والاطار لأحداثها وشخصياتها الأساسية ( نجد ذلك يرجع الى الروائية الفرنسية « جورج ساند » التى اضافت الى الفلاحين شخصيات عارضة كالمعلم ، والطبيب ، وقد رأت أن التعاطف مع الفلاحين أمر ضرورى ، وانه لم يكــن متوافــراً لدى « بلزاك » و «زولا » وانهما أخفقا فى الرواية الريفية (٢) .

وكتب « اميل زولا » روايته الفرنسية « الأرض » عام ١٨٨٧ وصورت « جورج اليوت » الفلاح وحياته فى القرية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

كما صور « توماس هاردى » حياة الفلاحين خاصة الأجزاء منهم فى الربع الأخير من القرن التابع عشر .

وكتب الروائى الايطالى « انيازيو سيلونى » ( ١٩٠٥ — ١٩٧٨ ) روايته « فونتمارا » عن القرية والفلاح وهى تتشابه فى جوها وزمانها وظروفها الاجتماعية ، والسياسية ، وبعض شخصياتها واحــداثها ، مع رواية الشرقاوى « الارض » مما جعل بعض النقاد يشيرون الى تأثر الشرقاوى بها .

واذا كانت صورة « الفلاح فى القرية » ظلت فى الأدب الغربى فترة طويلة ( صورة الأبله القذر فى هيأته الملهوف على الــكسب ، الواعى لمصالحه ، القاسى السلوك ، الذى يجهد امراته ، فى حــين براعى حصانه وبقرته ) (٣) .

---

(٢) أمينة رشيد ـ فصول الهيئة المصرية العامة للكتـاب م ٤٥ يوليو : سـبتمبر سنة ١٩٨٥ ـ ص ٢٠٣ .

(٣) أمينة رشيد ـ فصول مرجع سابق ، ص ٢٠٣ .

فان الرواية العربية التى اتخذت القريـــة مكـــانا لأحـــداثها ، والفلاحين شخوصا لها ، اكدت سوء خط الفلاح المصرى ، حيث ظل منسيا ليس من الأدباء فحسب بل ومن المؤرخين أيضا حتى فى كتب التاريخ الحديثة ، مثل الكتاب الضخم الممتــع للمـــؤرخين العالميين « أدولف ارمان » « وهرمان رنكه » لا نجد ذكرا للقريـــة المصريـــة ولا للفلاح سوى فى سطور قليلة جداً .

حتى وجدنا اعمالا روائية ، أو شبه روائية صـــورت القـــرية المصرية قبل الثورة ، وقبل روايات الشرقاوى مثل : زينب ، والأيام ، ويوميات نائب فى الأرياف ..

لكن ( الموضوع عند من سبقوا الشرقاوى كان مضحى به من أجل مشكلة الأديب أو فكرته ، والمشاكل التى تواجهها القرى يجمعهـــــا طابع واحد هو الاستسلام القدرى لما فرض عليها ، القرى جامدة وميته، وسلبيـــة لا تتحـــرك فيها يد للتغـــيير ، ولا تحـــلم نفس بامكـــانية التغيير ) (٤) .

وعموما فان الروائى العربى عانى الكثير فى محاولـــة معالجـــة مشكلة القرية ، والفلاح ، لأنه تحول غالبا الى انسان يعيش فى المدينة، لذلك فان من أراد التخلص من الحرج ، اتجه الى الكتابة عن المدينة ، لكن من تورطوا فى الحديث عن « القرية » و « الفلاح » غلب على بعضهم الحماسة الرومانسية ، وبدا البعض الآخر وكأنه يقصد تعليم مواطنيه الجهال ، والقليل منهم من استطاع رؤية الريف والفلاح رؤية حقيقية ) (٥) .

لكن « القرية » لدى « الشرقاوى » اختلفت عن القريـــة التى صورها جيل الرواد ، من الروائيين السابقين له فقرية الشرقـــاوى ( ليست خاضعة أو مستسلمة ميته وسلبية ، وليست قابعة فى انتظار مصرها القدرى أو فى انتظار معلم وواعظ يتكلم باسمها ، انها تتحرك حركتها الذاتية ، وتمارس الفعل وتواجه مشكلاتها ، وتحاول أن تجد لها حلا ) (٦) كما اتضح هذا من دراسة الشخصيات سابقا وفى هـــذا الجزء من الدراسة سوف نرى تأثير « القرية » على البنية الروائية ، كما سنزداد معرفة لأثر القرية على ساكنيها وافعالهم وردود افعالهم

---

(٤) عبد المحسن طه بدر ـ الروائى والأرض ـ مرجع سابق ـ ص .

(٥) المرجع السابق نفسه ـ ص ١٣٤ .

(٦) المرجع السابق نفسه ـ ص ١٣٤ : ١٣٥ .

باعتبارها الأرضية التى يتحرك فوقها شخوص الرواية بما يشكل جدلية بين « المكان » والانسان والواقع .

ان « المكان » الرئيسى الذى تقع فيه أحداث ثلاث من روايات الشرقاوى ، « الأرض » ، و « قلوب خالية » و « الفلاح » ، هــو « القرية » ، حيث لا يتعدى حدودها الى خارجها الا فى نطاق ضيق جداً ليسرد احداثا وقعت فى القاهرة او عاصمة الاقليم .

بينما تمثل « المدينة » « المكان » الأساسى فى رواية واحدة هى « الشوارع الخلفية » التى تقع أحداثها بالقاهرة .

والقرية فى الروايـــات الثلاث هى مسقــط رأس « الراوى — الشرقاوى » .

ونبدأ بتناول « المكان » فى « رواية الأرض » وسأحاول من خلال دراسة تفصيلية ان اوضح كيف تناول الشرقاوى هذا العنصر الروائى بها .

فاذا كان « المكان » — كما سبقت الاشارة اليه هو « قرية » الراوى — منذ عشرين عاما (٧) حين عاد اليها ، بعد حصوله عــلى الابتدائية ، وخلعه ملابس المدينة ، وارتدائه الجلباب ، وانطلاقه فى طرقاتها بالشبشب الأحمر المفتوح حيث وجدها تتحدث عن وصيفة ، فتفصيلات الصورة هى :

* دكان الشيخ يوسف بقال القرية على الطريق الرئيسى الذى يمتد من القرية الى جسر النهر .

* الترعة الصغيرة القائمة الى جوار دور القرية حيث يستحم الصغار وفيهم وصيفة والراوى فى طفولته .

* أشجار التوت والجميز — مسرح لعب الأطفال .

* النهر ... أو البحر كما يسمونه فى القرى — ( حيث اصطحبت وصيفة الأولاد ليسبحوا فى مكان غير عميق منه .

* ساقية عبد الهادى وجوارها شجرة جميز قديمة على حافة النهر .

---

(٧) كتبت الرواية سنة ١٩٥٤ — وتتناول أحداثا وقعت فى أوائل الثلاثينات فى هذا القرن .

* مصلى ذو سور منخفض تحت ظلال الشجـــرة ( حيث لعب الأطفال فيها لعبة العريس والعروسة وفيها مثل الراوى دور العريس ووصيفة دور العروســة ) .

* ارض عبد الهادى الممتدة تحت بطن الجسر امام الساقية على مدى البصر .

* الطريق الواسع امام دكان الشيخ يوسف ( حيث يقف الراوى ليحادث زملاءه عما شاهده بالقاهرة ، وحيث مرت عليه وصيفة عائدة بالماء فى النهر مع صويحباتها ومشاهدته لها بعد غيبته أثناء الدراسة الابتدائية ) .

* جامع القرية حيث تقابل الشيخ يوسف وعبد الهادى .

* ساحة أقيم عليها فرح كبير رقص فيه عبد الهادى بالعصا .

* درب طويل فى القرية ، أمام احدى دوره كانت دكك خشبية مصفوفة يجلس عليها الرجال ، وعلى الأرض جلس عدد كبير من النساء والفتيات يغنين وبينهن وصيفة وخضرة .

ومن خلال تفصيلات « المكان » كما اتضحت لنا من الفصل الأول، استطاع الشرقاوى أن يشكل ملامح قرية محددة ، لها خصوصيتهـــا المكانية وان لم تختلف كثيراً عن ملامح غيرها من القرى المصرية ، وبذلك تمكن من ايهامنا أننا نعيش فى قرية حقيقية ، ونعايش ما يدور بها من أحداث يرتبط كل منها بواحد من هذه التفصيلات المكانية التى سبقت الاشارة اليها ، اى أوهمنا بأننا نعايش واقعا حقيقيا يرتبـــط بأماكن محددة لا مجرد أجواء سديمية غير محددة المعالم .

فى « الفصل الأول » : وصف معظم ملامح هذه « القريـــة » من خلال ما اشرنا اليه من تفصيلات ، وفى بقية الفصول لا يضيف الشىء الكثير الى هذه الملامح الرئيسية .

وفى « الفصل الثانى » : تحدث عن منحدر الى النهر بجـــوار المصـــلى يتوضأ فيه المصلون ( حيث جلست وصيفة لشد المسخرة مع ملاحى الســـفن العابـــرة فى النهـــر والى جـــوارها الراوى ) (٨) قال : وجريت وراءها وجلست الى جوار المصلى عند منحدر الى النهـــر يتوضـــأ منه المصـــلون ، وحاولت وصيفة أن ترفع صوتها لتنادى « يا ريس البحر »

---

(٨) انظر : رواية الأرض ـ ص ٣٧ .

فنهرتها ولكزتها بقوة ، كنت اعرف نوع الكلمات التى يتبادلها الملاحون مع الجالسين على البر باسم « شد المسخرة » كانوا يسخرون بكل شىء : بالآباء والأمهات وكل العلاقات ويقولون الفاظا مكشوفة .

وفى « **الفصل الثالث** » : لا نجد جديداً من التفصيلات المكانية ، فعاصمة الاقليم الذى يصحبه أبوه اليها لمس عينيه عند طبيب العيون لا تفصيلات لها ، وكذلك الطريق من عاصمة الاقليم على جسر النهر والطريق الضيق من الجسر الى القرية .

و « **الفصل الرابع** » : لا يتضمن ملامح مكانية ذات قيمة .

وفى « **الفصل الخامس** » : نجد مزيداً من التفصيلات ، وأوصاف المكان ذات الدلالات :

* « المصطبة » التى أمام دار محمد ابو سويلم حيث جلس بعض الناس من أهالى القرية يتحدثون حول مشكلة دورة الرى الجديدة ، وما قد يتعرض له « محمد أبو سويلم » و « عبد الهادى » من سجن بسبب عدم التزامهما بالتعليمات حول نظام الدورة .

* « الطاحونة » التى تقابل منزل « محمد ابو سويلم » — تفصيلات .

* « دار محمد أبو سويلم » من الداخل حيث دخل « عبد الهادى» وطلب من « وصيفه » أن تسقيه كذريعه لسؤالها : أين كانت ليلة أمس ، بعد أن أدخل الراوى فى نفسه الشك من ناحيتها ، فأجابته بما طمأن قلبه .

وفى « **الفصل السادس** » : نطالع مسجد القرية والدكة التى يجلس عليها المقرىء .

وفى « **الفصل السابع** » : دوار العمدة بسلالمه وفوانيسه الكبيرة وارض حوشه التى أخذ الخفراء يرشونها بالماء المتطرية .

وفى « **الفصل التاسع** » : نطالع ملمحا مكانيا ذا قيمة هو « مقعد الأفندى » وهى حجرة بناها محمد أفندى فوق سطح الدار، منذ أن اشتغل مدرسا ، بعيداً عن الزريبة التى تضم البهائم فى ليل الشتاء ، و « القاعة » التى تعيش فيها أمه وأخوه دياب ، وفى داخل الحجرة بورية ودولاب خشبى غائر فى

الحائط و ( كانت امه تسمى هذه الحجرة « مقعد الأفندى »، ونادى دياب على محمد افندى فقالت له امه :

ــ اطلع يا واد اخوك فوق مقعده . اطلع له المقعد ، وفوق السطح كان « محمد افندى » قد فرغ من ارتداء ملابسه ، واخرج زجاجة العطر من أول درج فى « البورية » وسكب من الزجاجة على راسه ويديه ، واخذ يدعك ذقنه وكل راسه ووجهه ، وتناول « محمد افندى » طربوشه ووضعه على راسه فى عناية بميل قليل على الجبهة ، واتجه الى دولاب خشبى صغير غائر فى الحائط وفتحه ورفع كومة من الأوراق البيضاء ، ثم طاقية من الصوف ، ورفع من تحتها كتابا كبيراً ، ودس يده فى داخل الدولاب ، فأخرج كيسا كبيراً من الجلد واخرج منه ورقة مالية ) (٩) .

و « المكان » هنا له أكثر من دلالة :

ارتفاع « المقعد » فوق السطح يشير الى ارتفاع مكانة « محمد أفندى » الاجتماعية بعد أن صار مدرسا .

ابتعاد « المقعد » عن القاعة التى يعيش فيها اخوه وامه تعنى انفصاله النسبى عن بيئته ، باب المقعد المغلق الذى يخاطب اخاه من ورائه ومكونات الحجرة من الداخل وممارسات « محمد أفندى » داخلها ــ تدعم الدلالات السابقة .

وفى « الفصل الثانى عشر » : نطالع ملمحا مكانيا جديداً هو « المندره » فى منزل « محمد ابو سويلم » وهى ( لا تفتح الا للضرورة أو للضيوف الكبار ، ومع ذلك فقد ادخل الرجل الى مندرته مسرعا دون أن يفكر ، فلم يكن فى وسعه على أية حال ان يجلس فى الشمس فوق لهب المصطبة ، وكانت وصيفة ، قد فرغت لساعتها من كنس حصيرة المندرة ، وسوت قطع اللباد فوق الدكة الخشبية ، واغلقت النافذة الوحيدة ، وشعر عبد الهادى بطراوة الجو فى المندرة .. الوحيدة بارتياح وهو يمسح وجهه بيديه ) (١٠) .

وفى « الفصل السادس عشر » : يخرج الشرقاوى من نطاق القرية ، الى المدينة ، عاصمة الاقليم ( ظلت القرية تتهامس ــ

---

(٩) الأرض ــ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .
(١٠) الأرض ــ ص ١٨١ ، ١٨٢ .

محزونه — بقصص عجيبة عن المدينة التى عاد منها الرجال ) (١١) .

غير أننا لا نجد تفصيلات مكانية ذات قيمة للمدينة ، وحتى « السجن » الذى كان به رجال القرية لم تبدله ملامح مميزة ، فكل ما قاله عنه أنه :

( عند الفجر دخل المأمور الحجرة التى استلقى على أرضها العارية الصلدة بدن دياب ملتصقا بمحمد أبو سويلم وعبد الهادى ورجال من قريته ، ومن قرى أخرى مجاورة ، جاءوا كلهم من أجل مخالفات الرى ) (١٢) .

كما أن « شوارع المدينة » التى أعدت وزينت ليمر بها وزراء حزب الشعب ، والتى أوقف المسؤلون السجناء والجنود وغيرهم لتحية الموكب الرسمى حين يمر عليهم خلالها لم تتضح معالمها بصورة كافية فقد وصفها بقوله :

( وعلى كثير من الدكاكين كانت الأعلام ترفرف ، والأبواب مفتوحة ، ولا أحد على الاطلاق فى الدكان ، ومع ذلك فقد ظلت الشوارع نفسها خالية كأنما هجر المدينة أهلها .. وساعة بعد ساعة ازدحمت أرصفة الشوارع بالناس ، ومازالت الشوارع خاوية ، والشمس ترتفع ، وأشعتها تحمر لحظة بعد لحظة ) (١٣) .

وفى « الفصل التاسع عشر » : يبرز معلم مكانى آخر من معالم القرية هو « المضيفة » التى أعدت لاستقبال المعزين بعد وفاة العمدة ، حيث برز « شيخ البلد » متخذاً « مكانه » على رأس أقارب العمدة فقعد وحده من دونهم فى منطقة الكراسى الممتدة فوق بساط أحمر باهت يحتل مساحة ضيقة من أول المضيفة ) (١٤) .

كان شيخ البلد قاعداً على كرسى كبير مذهب فى مواجهة باب المضيفة وهو يفكر بزهو فيما قاله المأمور على التليفون : أن يقوم هو بأعمال العمدة أن يكون هو نائب العمدة .

---

(١١) الأرض — ص ٢٥٩ .
(١٢) الأرض — ص ٢٦٣ .
(١٣) الأرض — ص ٢٦٦ .
(١٤) الأرض — ص ٣٢١ .

وترتيب الأماكن فى المضيفة يحدد المكانة الاجتماعية فـ « محمد ابو سويلم » قد اختار مكانه على دكة من الدكك الخشبية ، انحـط فوقها الفلاحون وبقية المعزين من فلاحى البلاد المجاورة ، فى آخـر المضيفة ( وكانت هذه الدكك مصفوفة على أرض المضيفة بلا بساط ولا حصر ، والى جوارها فرشت الحصر ، ووضع عليها الكنب البلدى الذى جمع من بيوت أعيان القرية ) (١٥) .

ويتضمن الفصل نفسه معلما مكانيا آخر من معالم القرية هـو « الجبانة » .

( وأمام مقبرة العمدة التى تقع فى أول الجبانة منفصلة عن بقيـة المقابر ، وراء أسوار تميز المقتدرين بعد الموت .. هناك أمام المقبرة ، بعد صلاة العصر ، جلس المقرئون والى جوارهم على الحصير أولادهم الصغار ) (٢٦) .

والدلالة المكانية واضحـة ، فالفـوارق الاجتماعيـة ليست فى الحياة فقط .

واذا كنت قد وقفت هذه الوقفة الطويلة نسبيا عند «عنصر المكان» فى « رواية الأرض » فقد أردت أن أقدم نموذجا عن قدرة الشرقاوى على استخدام هذا العنصر مفجراً الدلالات المكانية المختلفة والتى من شأنها ان تثرى عالمه الروائى وتضىء جوانبه .

« المكان » فى رواية « قلوب خالية » هو القرية أيضا ، ونحن لا يمكن أن نتجاهل ، « القرية » والظروف المحيطة بها فى دراستنـا « البنية الروائية » فى كتابات الشرقاوى لكن صورة القرية فى بعض المواقف تحوى بين جزئياتها ما يضفى مسحة من التقليدية على تصوره لها ولعلاقة الفلاح بها .

ورغم ان الشرقاوى قدم رؤية مغايرة لرؤية من سبقوه للتعرض للقرية والفلاح فى كتابة الرواية كما عبر عن ذلك « راويه » فى بداية رواية الأرض .

الا أنه ( يقع فى كثير من المواقف أسيرا للمواقف والجزئيات التى

---

(١٥) الأرض – ص ٣٢٢ .
(١٦) الأرض – ص ٣٣٤ .

عبر بها من سبقوه عن رؤيتهم ، وهذا الموقـف مقبـول باعتبـار ان الموضوع ، وهو القرية المصرية ، ثابت عند الجميع ) (١٧) .

وقرية الشرقاوى هى البطلة الأسطورية فى رواياته ، تحـدثت دائما بألسنة أهلها .

وأحيانا نجد الشرقاوى يربط فى رواياتـه بين « القـرية » و « المدينة » ، وهذا طبيعى لأنه ( لا شىء يوجد فى عزلة ، فكل شىء هو مرتبط بكل شىء فى الحقيقة ، والقرية أو الريف كبيئة نعرف أن ايقاع الحياة بها نتيجة للعزلة بطىء ، ومن ثم يحتاج الى ما يقاس به ويوضحه ، ويوضح موقعه من حركة الحياة المحكومة بالمدينة ) (١٨) .

وفى رواية « قلوب خالية » كان أصحاب القلوب الخالية ، من طلبة المدارس والجامعات ، يعودون من المدينة الى القرية لقضاء عطلة الصيف ، ويمثلون الصلة الممتدة بين القرية والمدينة لذا كانت روايـة « قلوب خالية » اقل عزلة رغم اجواء الحرب والغارات التى صورتها.

لقد عاد الشرقاوى الى قريته ليصور الواقع الاجتماعى والنفسى الذى عاشه هناك منذ نشأته ولينقل لقارئه صورة للمجتمع المصرى فى مثل هذه القرية زاخرة بألوان من الدرامـا النفسيـة والانسـانية والعلاقات البالغة الخصوصية ، والمشاعر التى تربط كـلا منا ببيته القديم ، بيت الطفولة والتى تذكرنا بما قاله « باشلار » : ( انه مكان الألفة ، ومركز تكييف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ، ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الاحساس بالحماية والأمن ، اللذين كان يوفرهما البيت لنا ) (١٩) .

وهذا البيت القديم كما وصفه باشلار : يركز الوجود داخـل حدود تمنح الحماية ، أن نعيش لحظـات البيت من خـلال الأدراج ، والصناديق ، والخزائن ، التى يسميها « باشلار » بيت الأشيـاء ، الذى يجعلنا نضع أنفسنا فى أصل منبع الثقة بالعالم .. هل كـان العصفور يبنى عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم ؟ ) (٢٠) .

---

(١٧) عبد المحسن ط بدر ـ الروائى والارض ـ مرجع سابق ـ ١٤٠ .

(١٨) محمد حسن عبد الله ـ الريف فى الرواية العربية ـ سلسلة كتب ثقافية ـ الكويت ـ نوفمبر ـ سنة ١٩٨٩ ـ ص ١٨٢ .

(١٩ ، ٢٠) « جاستون باشلار » جماليات المكان ـ ترجمة غالب هلسا ـ دار الجاحظ للنشر ـ وزارة الثقافة والاعلام ـ كتاب الاعلام ـ بغداد ـ ص ١ : ١٠ .

ان « المكان » الذى تقع فيه الأحداث فى رواية « قلوب خالية » هو « القرية » وان كان « الفصل الأول » يقع كله فى سيارة « الأتوبيس » ، وتستمر الفصول من « الثانى حتى العاشر » ما عدا جزءاً منه فى القرية ، بينما الجزء الأخير فقط من الفصل العاشر ، تقع احداثه فى القاهرة .

وهذا مثال « للمكان » حيث يجلس أصحاب « القلوب الخالية » تحت تكعيبة العنب ( القعدة تحت تكعيبة العنب أمام بيت محمود أفندى عزب هى أجمل ما فى بلدنا هذا الصيف .. أبو زيد يسمى التكعيبة كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية ، ولكنى لا أجد لها مثيلا .. المكان هادىء يملأ القلب بالسكينة وعلى مدى البصر تمتد الحقول بلا نهاية ، ويرتفع صوت منيره هانم أو ابنتها يسريه دافئا مفعما ينعش النفس وهبات النسيم تتتابع مثقلة بعطر الفل والياسمين ) (٢١) .

و « المكان » فى « رواية الفلاح » هو القرية باستثناء « الفصل الأول » الذى تدور وقائعه « بالمدينة — القاهرة » و « القرية » هى هذه الأرض الريفية بتشابك العلاقات فوقها والتى هى افراز طبيعى لهذه البيئة التى تشكل مصائر الناس فوقها وفقا لطبيعتها الخاصة .

وفى « الفصل الأول » اختيار « المدينة » فى مقابل « القرية » فى الفصول التالية واختيار عبد العظيم القروى المرتبط « بالقرية » فى مقابل الراوى المرتبط بالمدينة ، اختيار أراد به الشرقاوى تأكيد أمر هام هو الانفصال التام بين الواقع فى القرية والمدينة من خلال التركيز على اهتمامات الناس بالمدينة ، والتى هى أبعد ما تكون عن اهتمامات الناس بالقرية ، واستحضار عبد العظيم فى هذا الفصل التمهيدى من القرية الى المدينة واضح كشاهد عيان على هذا الاختلاف فى الاهتمامات ، والنظر الى الأمور الحياتية ، واذا كان الشرقاوى قد استعرض العديد من الممارسات التى تدور فوق أرض المدينة ، والتى تقع أمام عينى ابن عمه القادم من القرية ، فالهدف من ذلك ان يرسخ هذا الشعور بالانفصال بين حياتهم هناك بما فيها من مظاهر القسوة والعنف ، وحياتهم هنا فى المدينة بما تبدو عليه — فى ظاهرها — من طابع النعومة والترف هذا بالاضافة الى ما يستشعره عبد العظيم من نظرة الناس اليه واستهانتهم بشأنه بل والسخرية منه — وهو شعور متأصل فى نفسية القروى — تضيف اليه عبارة عابثة مثل : ( دا باين

---

(٢١) رواية قلوب خالية — ص ٨١ .

عليه فلاح اشتراكى من بتوع اليومين دول ) (٢٢) ، بعداً سياسياً ، وبذكاء شديد يؤكد الشرقاوى هذا الشعور حين يعود بنا الى الوراء ليسرد ما حدث له — ايام طلب العلم — فى الجامعة هو وابن عمه عبد العظيم وكان قد حضر لزيارته ، حين ذهبا بالملابس الريفية الى فندق « شبرد » وطردا منه ، بل وزج بهما فى السجن بسبب اقتحام هذا الحصن « المدنى » الذى لا يجوز لأبناء « القرية » اقتحامه ، واذا فالنظرة لم تتغير ، وموقف المدينة من ابن القرية قبل الثورة ، لم يزل قائما حتى بعد اندلاع الثورة التى قامت من اجل هذا الفلاح واستخلاص حقوقه .

وكما خرج الشرقاوى فى « الفصل الأول » عن نطاق المكان الأصلى فى « الفلاح » وهو القرية ، يخرج فى جزء من « الفصل العاشر، والفصل الحادى عشر » كله وجزء من « الفصل الثانى عشر » الى عاصمة الاقليم ، والى القاهرة ، ليؤكد أن مشكلات ، القرية وحلولها ، لا تأتى من داخلها وانما من خارجها ، هناك فى المدينة ، كبرت أم صغرت ، فمركزية المدينة لم تتغير ، والاتحاد الاشتراكى — كمؤسسة سياسية — ليس أكثر من لافتة ، أما التفصيلات المكانية فى القاهرة كالشوارع بازدحامها ، والأبنية المختلفة ، كوزارة الاصلاح الزراعى ، وفندق شبرد القديم ، والمحال التجارية والمقاهى وغير ذلك ، فكلها تؤكد صورة المدينة فى نفس ابن القرية ، لتزيد من شعوره بالهوة النفسية بين حياة الفلاحين — فى القرية — وحياة الناعمين — فى المدينة .

أما بقية الفصول — باستثناء « الفصل الرابع عشر » الذى تقع أحداثه بالقاهرة — حتى « الفصل السادس عشر » فتدور وقائعها بالقرية .

وعموما فقد طور الشرقاوى رؤيته « للقرية » فى هذه الرواية فلم تعد ذلك التكوين المنعزل الذى لا يدرى شيئا عن عالم المدينة ، ولا يتوقع منه الا الظلم والقهر ، كما كان الحال فى رواية « الأرض » لكنها تقدم المنظور الجديد للقرية المنتجة المتصلة بفكر العاصمة .

ومن العرض السابق لعنصر « المكان » يتأكد ما يحتله فى روايات الشرقاوى من أهمية بما يعطى من دلالات فى عناصر القص .

---

(٢٢) الأرض — ص ١٢ .

لقد رسم « المكان » رسما معبرا ، وأقام فوقه حركة « الزمان » وصورة القرية ، وجوه أهلها سمات كل منهم ، بيته ، زوجته ، أبناءه ، بهيمته ، متاعه ، حقوله ، نخله ، سواقيه ، رسم دروب قريته ، أعيادها ، مواسمها ، ماربط بين أهلها من مشاعر المودة والمحبة ، العراك والشجار ، رسم المسجد ، والكنيسة ، المنازل ، والحظائر ، الدوار ، والمقاهى ، الأعراس ، والمآتم ... الخ .

**ثانيا المدينة :**

أما « القاهرة ــ المدينة » فى روايات الشرقاوى فهى تشارك فى البناء الروائى خاصة فى رواية « الشوارع الخلفية » ويتحقق بتصويرها عنصر « المكان » بشكله المدنى ، كما تحقق بشكله القروى فى رواياته الثلاث الأخرى « الأرض والفلاح وقلوب خالية » وان كانت الروايات الثلاث لم تخل من الارتباط بالقاهرة فمثلا تظهر القــاهرة فى روايــة « الأرض » من خلال وصف الراوى لها بعد عودته الى القرية حيث جلس يحكى للصغار ما شاهده فيها ، ( وفى تلك الأيام كانت القاهرة لا تهدأ أبدا ) (٢٣) .

وقد تحدث عن المدرسة المحمدية الابتدائية حيث كان يدرس ، والمدرسة الخديوية الثانوية حيث تخرج المظاهرات ، ولا تفصيلات عن المكان قال : ( وكنت فى المدرسة المحمدية الابتدائيــة أسمــع دوى الرصاص كل يوم وأعرف عندما أنصرف الى البيت فى العصر ، أن دوى الرصاص كان يزلزل القاهرة كلها ومع ذلك ففى صباح كل يوم كانت اعتصامات العمال ، وهتافات الطلبة تهز من جديد أوتار الحياة وكانت المدرسة الخديوية الثانوية تخرج الى الطريق كل صباح فتهتف بحياة الدستور والاستقلال والحرية وبسقوط صدقى والانجليز ) (٢٤) .

ولم تكن « القرية » معزولة عن « المدينة » و « القرية » تنطلق من أن المدينة هى الطرف الأقوى فى هذه العلاقة الثنائية .

و « المكان » الذىتدور فيه الأحداث كلها فى رواية « الشوارع الخلفيه » هو « المدينة ــ القاهرة » ــ واذا كان المكان ممثلا فى « شارع عزيز » هو مسرح الأحداث الرئيسى فى هذه الرواية فكم كان الشرقاوى موفقا حين استطاع أن يقدم لنا كيف تكون هذا الشارع،

---

(٢٣) الأرض ــ ص

(٢٤) الأرض ــ ص

وكيف نهض بيتا بعد بيت فبطل الرواية شكرى عبد العال والذى هو صاحب أول بيت يقام فى « شارع عزيز » ( كان يحلم من قبل أن يبنى بيتا بحديقة صغيرة ، فى الحلمية الجديدة أو الروضة أو العباسية كما صنع ضباط آخرون ... ولكن والد زوجته الباشكاتب بدائرة البرنس عزيز اكتشف من بين أملاك البرنس قطعة أرض واسعة مليئة بالرمل والنخل وراء الطريق الرئيسى الذى يصل بين السيدة زينب والحلمية الجديدة فأقنع المسئولين باحياء هذه الأرض وبدأت الدائرة تضع أساس عمارة على شقتين فى أول الأرض من ناحية الشارع الرئيسى الموصل بين السيدة والحلمية .. وراق « المكان » للباشكاتب فاشترى قطعة أرض بجوار عمارة الدائرة وأهداها لابنته الوحيدة زوجة شكرى وقبل أن تفرغ الدائرة من بناء عمارتها خلص « شكرى » ، من بناء بيت بطابقين ، وهيأ حوله حديقة صغيرة وغرس أشجار اللبلاب والياسمين والفل حول سورها ، ولكن امرأته رأت زواحف فى الحديقة فرفضت أن تسكن الطابق الأول ، وأخافتها وحشة الليل فى المكان ، وحلا فى عينها الطابق الثانى ، وحلا فى عين « شكرى » أيضا فسكن فيه وأجر الطابق الأول ... ) (٢٥) .

ثم ( بنى شكرى من مال زوجته دوراً ثالثاً تسكنه الآن « سعاد هانم » .. وهى أرملة موظف كبير جاءت يوما بابنها وبنتها تبحث فى الشارع الجديد عن مسكن معقول ) (٢٦) . ثم اشترى داود أفندى الكاتب بالدائرة بالاشتراك مع حماته قطعة أرض تواجه عمارة الدائرة، وأقام بيتاً صغيراً من طابق واحد سكن فيه هو وأولاده وحماته ، ووجد « أمين أفندى » الكاتب بالدائرة ، قطعة أرض صغيرة فى آخر المنطقة ، من ناحية حارة ضيقة توصل الى درب الجماميز ، فاشتراها وزحف على المساحة المقررة لعرض الشارع ، وبنى أمام بيت « شكرى عبد العال » بيتا على شقتين ، ولم يستطع بناء أكثر من طابقين ، سكن هو وزوجته الصغيرة الحسناء ميمى فى شقة وأجر بقية الشقق .

ولما قامت البيوت قامت مشكلة حول تسمية الشارع ، وكاد أن يسمى « حارة ابراهيم باشا الكبير » لولا احتجاج ميمى زوجة أمين أفندى وبكاء زوجة « داود أفندى التركى » « حفيدة الباشوات » اللتين رفضتا أن يكون بيتاهما فى حارة مما حدا « بشكرى عبد العال » أن يحضر لوحتين من الصفيح الأزرق ، وكلف أحد الخطاطين أن يكتب عليها اسم « شارع عزيز » ثم علق واحدة منهما على أول البيت فى

(٢٥ ، ٢٦) الشوارع الخلفية ــ ص ١٢ .

الشـارع وهو بيت « داود افندى » ، وعلق الثانية على بيت « أمين افندى » ، الذى يقع فى أول الشـارع من الجهة الأخرى ، وهكذا استقر اسم الشـارع مما جعل أهله ( يدعون « لشكرى افنـــدى » بالهيبـــة والستر ) (٢٧) .

ولم يكتف « شكرى عبد العال » بتحقيـــق الشرعية لشـارع عزيز ، ولكن ظل دائما يحلم بأن يأخذ وضعه كشـارع بحق ، فهو يرى ضرورة أن يرصف أو تغطى أرضه على الأقل بقطـــع من الحجـــارة الصغيرة ، ولكنه سرعان ما يرفض ذلك فهو شـارع لا حارة . ) (٢٨) ويجب رصفه كما ينبغى .

ولا شك ان طبيعة المكان قد افرزت كثيراً من الدلالات واذا كانت الظواهر التى بدت فى الشـارع هى افراز للحياة فى احد احياء المدينة الشعبية فان تكوينه كشـارع ضيق قد جعلت هذه الظواهر تبدو فى صورة زاعقة ، ان تلاصق البنايات ، وقرب الشقق من بعضها البعض ادت الى امور لم تكن لتحدث لو لم يكن الشـارع بهذا الضيق ، ولو لم تكن دوره على هذا القدر من التلاصق . ( ان « شكرى » لا يكاد يتتح شباكه او يقف فى الشرفة حتى يجد عينه عليها — اى على ميمى زوجة امين وهى فى داخل مسكنها .. لعنة الله على « امين » الذى أعماه الطمع فى ارض الشـارع ) (٢٩) .

( لو ان « شكرى » مد يده من الشرفة لسلم على من يمد يده فى شرفة بيت « أمين » ومع ذلك فشبابيك امين دائما مفتوحة وامرأته ميمى تـروح وتيجى داخـــل البيت فى أيـــام الصـــيف بمـــلابسها الداخلية )(٣٠) .

ان الشرقاوى يقدم من خلال هذه اللمسات صورة دقيقة لأحـــد شوارع القاهرة الخلفية وما تسوده من عـــلاقات بسبب « طبيعـــة المكان » الضيقة وتقارب الدور فيه .

وتتعرض الرواية لوصف الشوارع المؤدية الى السيدة زينب ، والميدان نفسه وما يسوده من زحام ، والمدرسة الخديوية — كمعلم مكانى — من معالم هذا الحى لا يغفل الشرقاوى تناولها ، حين ينطلق

---

(٢٧) الشوارع الخلفية — ص ١٤ .
(٢٨) الشوارع الخلفية — ص ٥١ .
(٢٩) الشوارع الخلفية — ص ١٧ .
(٣٠) الشوارع الخلفية — ص ١٧ .

اليها « شكرى عبد العال » بعد عودته الى وظيفته كضابط ، بصحبة « سعد » بن « داود أفندى » الذى طرد من المدرسة ، فلجأ الى شكرى ليتشفع له لدى ناظرها ، ( ومشى بعصبية فى الردهة الواسعة أمام باب الناظر ، ووقف سعد ينظر الى الممر المؤدى الى الفصول ) (٣١) .

ويخرج الشرقاوى قليلا عن طبيعة « المكان » الذى يتعامل معه فى هذه الرواية — كشارع خلفى — الى القاهرة الواسعة هناك على شاطىء النيل حيث ثكنات قصر النيل التى كانت تشغلها قوات الاحتلال زمن هذه الرواية :

( بينما ارتفع صوت النفير فى ثكنات « قصر النيل » ، والتفت « سعد » الى العلم الانجليزى يرفرف على الثكنات والجنود الانجليز يروحون ويجيئون فى الداخل ، وبعضهم يسرع من شاطىء النيل مودعا الفتاة التى كان يصحبها ويركض الى الثكنات ) (٣٢) .

( واستدار فجاة — اى سعد — وانطلق الى النيل والصق نفسه بالحاجز ومال يتأمل النهر ينساب من تحت عينيه فى موجات صغيرة وعلى صفحته عشرات الزوارق ينادى اصحابها على من يريد التنزه ، ومن بعيد تجرى على الموج أشرعة بيضاء بشباب مثله وفتيات ، والشمس الفاترة يبدد شعاعها السحابات المتناثرة ، والسماء زرقاء عميقة ، تنعكس كل الوانها على صفحة النهر ، والماء يدفع بعضه بعضا فى خفة واتساق ، وينساب فى انطلاق لا يفنى ) (٣٣) .

وتتوالى الأماكن التى يتعرض لها الشرقاوى فى روايته .. المقطم — قلعة صلاح الدين ، جامعة ابن طولون ، والخضيرى ، وطريق الناصرية ، مروراً الى عماد الدين :

( وتنتهى البيوت القديمة فى شارع الناصرية وتبدأ حياة جديدة اخرى فى شارع عماد الدين ، حياة حافلة بذكريات الفنانين العظام والصعاليك ، وخفقات أحلام ضائعة وأمجاد صنعتها تيجان الورق والسيوف الخشبية والقدرة على امتلاك عواطف المتفرجين .. هناك فى مقهى صغير عزيز عيد بلحيته الطويلة وهيبته يتحرك بعصبية ويفتش بعينى صقر عن موهبة جديدة ) (٣٤) .

---

(٣١) الشوارع الخلفية — ص ٧٢ .
(٣٢) الشوارع الخلفية — ص ١٠٦ .
(٣٣) الشوارع الخلفية — ص ١٠٧ .
(٣٤) الشوارع الخلفية — ص ١١١ .

( ان عبقرية « المكان » فى مصر ، بريفها ومدنها أو عاصمتها ، تكمن فى ذلك « التجانس الطبيعى » وهو الصفة الجوهرية فى البيئة المصرية عموما ، والاختلاف يأتى فى الشكل والمساحة قبل أن يكون فى التركيب النسيج ) (٣٥) ، وقد اتضحت هذه الحقيقة من خلال دراسة عنصر « المكان » فى روايات الشرقاوى .

ومن خلال هذه الصورة البانورامية « للمكان » فى القرية ، وفى العاصمة « القاهرة » تتحقق الدلالات الفنية « للمكان » .

لقد كان الشرقاوى موفقا فى تناوله لعنصر « المكان » كركيزة أساسية فى بنائه الروائى فى أعماله التى تناولت الحياة فى القــرية ، وكان موفقا — بنفس القدر — فى تناول العنصر ذاته فى روايته التى دارت أحداثها فى المدينة ، أعنى رواية « الشوارع الخلفية » ، فقــد استعاد ذكرياته فى الأماكن التى أحبها ووظف هذه الأماكن ، بكــل ما حملت من دلالات ثرية مما يذكرنا بقول باشلار : ( ان كل أماكــن عزلتنا الماضية ، والأماكن التى عانينا فيهــا من الوحــدة ، والتى استمتعنا فيها ورغبنا فيها ، وتآلفنا مع الوحدة فيها ، تظل راسخــة فى داخلنا ، لأننا نرغب أن تبقى ، كذلك الانسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق ، يحدث هذا حين تختفى هذه الأماكن من الحاضر ، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدنا اليها ) (٣٦) .

واذا كنت قد اكتفيت بالوقوف عند تفصيلات « المكان » فى بعض هذه الأعمال دون البعض الآخر ، فأعتقد أن ما ذكرته كنماذج كــان كافيا لبيان كيفية تعامل الشرقاوى مع هذا العنصر من عناصر البنـــاء الروائى .

---

(٣٥) انظر : جمال حمدان — شخصية مصر « دراسة فى عبقرية المكان » — دار الهلال مايو ١٩٩٣ ص ٥ : ٤٢ .

(٣٦) انظر : جاستون باشلار — جماليات المكان — مرجع سابق — ص ٤٧ .

# الفصل الخامس

# الزمان

# الــــزمان

ان « الزمان » عنصر اساسى فى البناء الروائى فهناك علاقـــــة جدلية ، قوية ، لا تنفصل بين « الزمان » و « المكان » ، ويلعب الزمان فى هذا الثنائى ، « الزمكانية » الدور الأساسى ، فهو الحركة التى تحيى المكان والتى تمنح العمل الأدبى ثراءه ، ودلالاته .

وزمن المادة الحكائية ، يأخذ كل هذه الأهمية لأن ( كــل مــادة حكائية ذات « بداية ونهاية » انها تجرى فى زمن ، وزمن النص يبدو لنا فى كونه مرتبط بزمن القراءة وهو دلالى ) (١) . ونحن كمتلقين ( عندما ننطلق من كون القصة قد وقعت فى الماضى كأحداث تاريخية يكون السؤال ماذا يفعل الخطاب فى هذا الصدد .

هل يحكى القصة كشىء تم فى الماضى ؟

أم انه يسعى الى ترهينها ، وفى الحالتين معا ، كيف يرســـل الخطاب ذلك ؟

أو كيف يعبر عنه زمنيا ؟ هذه هى الأسئلة الكبرى التى تنطلق منها فى تحليل زمن الرواية ) (٢) .

و « الزمن » فى الرواية ، أو التاريخ السردى ، يعطى الدلالات الاجتماعية ، كما يمنح الحوار الحيوية ، ويضفى على الرواية صورتها الأدبية الخاصة ، حيث يختلط فيها الماضى بالحاضر ، ويكمل الماضى الذى عبرت عنه الرواية فى ذاكرة شخصياتها وتستدعى الشخصيات الأحداث .

---

(١ ، ٢ ) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائى ـ ط ١ المركز الثقافى العربى .

والزمن فى روايات الشرقاوى له اهميته فهو يمر ، ويبدأ مع الأحداث وينهيها فيجد القارىء شيئا من الرضى فى التعرف على مصير شىء ما ، او انسان ما ، فى الرواية حتى وان كان هذا المصير تراجيديا، وهذا على عكس « الرواية الجديدة » التى يبدو فيها الزمن ، ( وكأنه منفصل عن زمنيته ، انه لا يجرى ولا ينهى شيئا ) (٣) وقد اختلفت آراء النقاد حول مدى صلة روايات الشرقاوى بالزمن الواقعى ، الذى عبرت عنه :

منهم من رأى أنها كانت واقعية تماما (٤) .

ومنهم من رأى انها بدأت فقط فى الاتجاه نحو الرؤية الواقعية (٥) .

وأرى أن هذه الاختلافات ترجع الى اختلاف مفهوم الواقعية لدى كل منهم .

وعموما فان « الزمن » فى الرواية يعنى الفترة التى تستغرقها احداثها ، وللروائى حرية التعامل مع « الزمن » فى روايته ، فليس ضروريا أن ينطلق « الزمان » الروائى من نقطة بداية الأحداث مرورا الى نقطة النهاية ، فقد تبدأ الرواية من نهاية الأحداث لتعود القهقرى حتى تستكمل بقية وقائعها عن طريق اساليب السرد المختلفة ، وقد تكون نقطة الانطلاق من منتصف « الزمان » الروائى للعمل ثم تستكمل بقية الحلقات عن طريق الاسترجاع تجميعا للأحداث التى سبقت ، وانطلاقا من جديد لاستيفاء بقية المراحل ، وقد تتداخل الأزمنة فى العمل الروائى بين الحاضر والماضى بطريقة تكشف عن قدرة الروائى وتمكنه من أدواته الفنية ، التى تحقق رسوخ معماره الروائى وتماسكه، وهو يشمل سلسلة من الأزمنة الصغيرة التى يقع خلال كل واحد منها أحد الأحداث التى تشكل فى النهاية هيكل الرواية .

ولابد هنا من التفرقة بين أمرين أساسيين ، « زمن » الرواية التاريخى ، و « زمن الحكى » لها ، والأول أشمل وأرحب من الثانى وعلى سبيل المثال :

اذا كان « زمن الحكى » فى رواية الأرض للشرقاوى يعنى فترة الاجازة الصيفية التى قضاها فى قريته وما وقع فيها بالفعل من أحداث،

---

(٣) الان روب جرييه ـ نحو رواية جديدة ـ مرجع سابق ·

(٤) فاطمة موسى ـ شفيع السيد وغيرهم ·

(٥) عبد المحسن طه بدر ـ الروائى والأرض ـ مرجع سابق ·

فان زمن الرواية يشمل هذه الأحداث التى وقعت بالفعل خلال فترة أربعة الأشهر الى جانب الأحداث اخـرى التى وقعـت فى المـاضى واستعارها البطل عن طريق التذكر والاسترجاع ، وتصوير الأحداث التاريخية .

ونجد أن « الزمن » الفعلى فى روايات الشرقاوى الثلاث التى كتبها عن القرية : « الأرض والفلاح وقلوب خالية » يستغرق فترة محدودة هى فترة اجازة يقضيها فى قريته ، صيفا فى « الأرض وقلوب خالية » وشتاء فى « الفلاح » .

اما فى « الشوارع الخلفية » ، فلا يبدو ذلك ، فالشوارع الخلفية التى تقع أحداثها فى القاهرة ، لا يمكن تحديد « زمنها الفعلى » فى فترة معينة لأن القاهرة بالنسبة للشرقاوى صارت دار اقامة ، وليست مجرد مكان يعود اليه موسميا ليقضى فيه فترة اجازة كما صارت القريـــة بالنسبة له .

« الزمن » فى رواية « الأرض » :

ان « زمن » « رواية الأرض » أو « الزمن » التاريخى الذى تدور فيه أحداثها ، هو الفترة فى تاريخ مصر قبل سنة ١٩٥٢ ، وهو زمن دار فيه الصراع بين القرية والمالك الاقطاعى ، وبين القرية والمدينة التى تسيطر عليها قوى الاستعمار البريطانى وحكومة صدقى الرجعية. وفى هذا « الزمان » يدور صراع آخر من أجل المكان الذى يمتد الى قصر الاقطاعى ، لمحاولة هذا المالك الاقطاعى اغتصابه من الفلاحين ليوسع الطريق الى قصره .

وتدور احداث الرواية قبل زمن كتابتها بعشرين عاما ١٩٣٣ حيث نشرت مسلسلة فى جريدة المصرى عام ١٩٥٣ ، وقد كان الشرقاوى ( موفقا فى اختياره عهد صدقى لتدور أحداث روايته الأرض خلال هذه الفترة ، لأن الفلاح فى هذه الفترة تعرض لأقصى ضروب العسف ، بحيث اصبح من المنطقى ان يؤدى هذا العسف الى اعنـف ضروب المقاومة ) (٦) .

لكن « زمن الحكى » الذى تستغرقه احداث فى الرواية هو حوالى أربعة أشهر هى فترة الاجازة الصيفية التى قضاها الراوى — والمفترض أنه الكاتب نفسه — فى قريته ، بعد حصوله على الشهادة الابتدائية استعداداً للانتقال الى المرحلة الثانوية .

(٦) عبد المحسن طه بدر — الروائى والأرض — مرجع سابق ص ١٤٠ .

والمؤلف يسترجع هذا « الزمن » بعد مرور عشرين عـــاما حين شرع فى قص احداث روايته عام ١٩٥٤ .

وكرصد للتفصيلات « الزمنية » فى « الفصل الأول » نعرضهـــا على الوجه التالى :

**التقاء الماضى والحاضر :**

* الماضى وهو عودته صيفا الى القريـــة بعد حصوله عـــلى الابتدائية .

* الحاضر وهو شروعه فى سرد احـــداث الروايـــة بعد مرور عشرين عاما .

**انسحاب الزمن الى الوراء :**

* اى قبل خمسة اعوام من عودة الراوى الى القريـــة بعـــد حصوله على الابتدائية ، ليروى لنا ما حدث بينه وبين وصيفه « لعبة العروسة والعريس » .

( وكنا نحن ـــ وصيفة والداية الصغيرة وانا ـــ نشعـــر اننـــا دوهمنا تماما .. فالتصقنا بجدار المصـــلى المصـــنوع من الحصـــيرة والطين ، وحاولنا أن نغطى أنفسنا بالخوص المفـــروش على أرض المصلى ولكنا لم نملك الفرصة لنصلح من حالنا .

ووقعت علينا عين سيدنا فذهل .. وحملق فينا وقد راح لونه .. واسترقت اليه النظر فوجدته يتراجع قليلا ويتلفت بسرعة وهو يتمتم بكلام لم افهمه ، ثم يميل براسه ليتأمل كل بدن وصيفه .. ويتراجع وهو يقول :

ـــ أعوذ بالله من الخبث والخبائث .. اعوذ بالله من الشيطان الرجيم .. اللهم .. اللهم .. انس ولا جان ! .. قل اعوذ بـــرب الفلق من شر ما خلق .. قل أعوذ برب الناس ملك الناس اله الناس .

وجف ريقى ، والتصقت بى الداية الصغيرة .. فصرخت وصيفة باكية :

ــ معلش والنبى يا سيدنا . انا ماليش دعوه .. هه !! والنبى هو اللى دحك عليه وقال تعالى يا وصيفة نلعب لعبة العروسة والعريس ) (٧) .

**تقدم الزمن الى الأمام :**

* حلم الراوى بالسير فى مظاهرات الطلبة بالقاهرة بعد عودته اليها طالبا بالمرحلة الثانوية .

( وكنت فى المدرسة المحمدية الابتدائية اسمع دوى الرصاص كل يوم وأعرف عندما أنصرف الى البيت فى العصر ، أن دوى الرصاص كان يزلزل القاهرة كلها ومع ذلك ففى صباح كل يوم كانت اعتصامات العمال وهتافات الطلبة تهز من جديد أوتار الحياة ) (٨) .

* القرية عصراً ــ يوم عودة الراوى اليها ــ حيث وقف مع زملائه أمام دكان الشيخ يوسف ، وشاهد وصيفة لأول مرة بعد مرور خمسة أعوام ، ولاحظ ما طرأ عليها من تغيرات جسدية : ( وتقدم السرب ولاحت لى وصيفة بيضاء شاهقة بضة ) (٩) .

* مرور أسبوع على الراوى بعد عودته الى القرية .

* ارتداد الى الماضى القريب لرواية ما حدث بين وصيفة وعلوانى : حيث تعرض لها فأحسنت تأديبه بأن « أمسكت بالبطيخة التى حاول اهدائها اليها فقذفتها بكل قوتها فى وجهه )(١٠) .

* عصر يوم ــ غير محدد ــ اصطحب « عبد الهادى » « الراوى » الى فرح كبير لعب فيه مع أقرانه بالعصا .

* نفس اليوم ــ ليلا .

* أخذ « عبد الهادى » « الراوى » معه ليسمع غناء «وصيفة »، وكانت فرصة ليختلى بها ويتفق معها على اللقاء فى المصلية ليقدم اليها هدية احضرها من القاهرة (١١) .

---

(٧) الأرض ــ ص ١٠ .
(٨) الأرض ــ ص ١٥ .
(٩) الأرض ــ ص ١٨ .
(١٠) الأرض ــ ص ٢٢ .
(١١) انظر : الأرض ــ من ص ٢٤ : ٣٦ .

فاذا انتقلنا الى « الفصل الثانى » وقفنا على هذه التفصيلات « الزمنية » :

* نفس اليوم الوارد ذكره فى نهاية « الفصل الأول » ــ ليلا ــ حيث دار بين الراوى ووصيفة ما دار « زمن حاضر » .

* انسحاب « الزمن » الى الماضى : الراوى يتذكر ما كان يفعله هو و « وصيفة » .. ووصيفة تسترجع حالة « الشيخ الشناوى » حين دخل عليهما المصلى وهما يلعبان لعبة العريس والعروسة ) (١٢) .

* استرجاع « زمنى » سريع : حيث ذكرت وصيفة للراوى ما فعلته بعلوانى فى الصباح : ( وسكتت لحظة ثم قالت انها ضربت علوانى فى الصباح بطشت الغسيل عندما دخل دارها ووقف صامتا ينظر اليها وينترها بعينيه وهى تغسل ملابس أبيها ، فمشى بلا كلمة )(١٣) .

وفى « الفصل الثالث » نلاحظ التفصيلات الزمنية التالية :

* الليل : بعد أن عاد الراوى من لقاء وصيفة وسهر يفكر فيها .

* صباح اليوم التالى : حيث ذهب مع ابيه الى طبيب العيون ليمس عينيه فى عاصمة الاقليم .

* الظهر : العودة الى القرية .

* بعد العصر : يتسلل الراوى ويقابل وصيفة أمام باب البيت ويواعدها على اللقاء ليلا بعد العشاء .

* بعد العشاء : خروجه لمقابلة وصيفة .

* بعد فترة : العودة بعد فشله فى مقابلتها حيث قابل عبد الهادى وحرضه عليها موهما اياه أنها تخونه .

* امتداد « زمنى » الى المستقبل : من خلال حلم الراوى بالمدرسة الثانوية التى سيذهب اليها بعد أشهر قليلة .

---

(١٢) الارض ـ ص ٣٣ .
(١٣) الأرض ـ ص ٣٦ .

( وزحفت الى راسى من جديد احلام المدرســـة الثانويـــة التى ساذهب اليها بعد شهور والبنطلون الطويل الذى سألبسه لأول مـــرة واعود الى القرية به وبصوت غليظ فابهر وصيفة واحميها ) (١٤) .

فاذا انتقلنا الى « الفصل الرابع » نجد أن هذا الفصل تتحقق فيه وحدة « زمنية » فبرغم أن الأحداث التى وقعت فيه هى امتداد للاحداث التى وقعت فى « الفصل السابق الثالث » اى احداث اليوم الذى بدأ بالذهاب الى عاصمة الاقليم لمقابلة طبيب العيون ، الا أن احداث هذا الفصل وقعت كلها فى جزء متأخر من ليل هذا اليوم ، حيث انطلق عبد الهادى الى موضع الساقية للبحث عن وصيفـــة بعد أن أوهمه الراوى انها هناك مع رجل غيره ، وهناك لا يعثر على وصيفة وانما يقابل علوانى ويدور بينهما الحديث ، ويقبل عليهما رجال هندسة الرى ويقع بين الرجلين وعبد الهادى ما وقع ، ليعود عبد الهادى الى القرية ويبقى علوانى حتى تأتى خضرة ويدور بينهما ما دار . وكل هذه التفصيلات « الزمنية » تقع فى ليلة واحدة .

اما « الفصل الخامس » : فلا تتحقق فيه وحدة « زمنية » :

انه يبدأ بتناول جزء « زمنى » من اليوم السابق الذى دارت فيه احداث الفصلين الثالث والرابع وهو : وقت متأخر من الليل قضاه عبد الهادى يفكر فيما قاله رجال هندسة الرى عن النظام الجديد .

* صباح اليوم التالى حيث انتشرت أحاديث الناس عن نظام الرى الجديد ومعارضتهم له .

* ضحى نفس اليوم : حيث عاد « محمد أبو سويلم » الى داره وتوافد الناس عليه يسألونه عما حدث .

* بعد العصر : حيث عطل رجال الرى ساقية عبد الهادى .

* امتـــداد « زمنى » الى ما قبيـــل المغـــرب حـــين حـــضر « عبد الهادى » وانضم الى الحاضرين .

* حلول وقت المغرب وطلب « الشيخ الشناوى » من الحاضرين القيام للصلاة فيتبعه بعضهم ، وعودتهم بعد اداء الصلاة .

---

(١٤) الارض ــ ص ٤٥ .

* استمرار الوقت الى الليل وكتابة عريضة الى وزير الأشغال للشكوى من نظام الرى وضرورة تعديله .

فاذا انتقلنا الى « الفصل السادس » نجد أن احداثه تدور بعد مرور اسبوع من اليوم الذى كتبت العريضة فى وقت متأخر من ليله .

* اليوم : يوم جمعة .

* بعد الصلاة : يقف الشيخ الشناوى ليعظ الناس ، حيث يكتشف الحاضرون أنه يحدثهم عن أشياء لا ترتبط بواقعهم فينصرفون عنه .

* بعد صلاة العشاء : حين اجتمع الناس على مصطبة محمد أبو سويلم وعاتب « الشيخ الشناوى » « عبد الهادى » لانصرافه قبل اتمام موعظته ، ثم دارت الأحاديث حول العريضة التى كتبت وسخرية « محمود بك » منها ، كما دارت أحاديث جانبية بين وصيفة وخضرة حول الزواج والصراع بين « محمد افندى » و « عبد الهادى » حول الرغبة فى الزواج منها .

ثم تختتم الصفحات الأخيرة من الفصل بكلام عام ، بلا تفصيلات زمنية عن هذه الأيام وما يحدث فيها فى القرية .

اكتفى بهذا التحليل « الزمنى » لما دار خلال هذه « الفصول الستة » ، متخذة اياها كنماذج لتعامل الشرقاوى مع « الزمن » فى كتابته الروائية ، واستخلص منها النتائج التالية :

**أولا** : تعدد الأزمنة فى الفصل الواحد . كما سبق ذكره فى التحليل « الزمنى » السابق .

**ثانيا** : تحقق الوحدة الزمنية فى بعض الفصول وكمثال « الفصل الرابع » فكل احداثه تقع فى جزء متأخر من ليلة واحدة .

**ثالثا** : تداخل الازمنة :

نكتشف فى « فصول الرواية » التقاء الماضى بالحاضر — تقهقر الزمن الى الوراء — تقدم الى الأمام .

**رابعا** : بعض الفصول تتضمن تفصيلات « زمنية » دقيقة ، والبعض الآخر تكون التفصيلات « الزمنية » فيه غير محددة ، وكمثال على الأزمنة غير المحددة ، ما جاء فى الفصل الأول عن عصر يوم — لم يحدده الكاتب جاء « عبد الهادى » ليصحب فيه الراوى الى فرح كبير .

مثال آخر على الأزمنة غير المحددة ما جاء فى نهاية « الفصل السادس » فى الصفحات الثلاث الأخيرة منه عن أيام — غير محددة — حدثت فيها الأمور التى ذكرها .

**خامسا :** بعض الفصول تتناسب المساحة « الزمنية » فيها مع اهمية الأحداث التى وردت بها ، والبعض الآخر لا يتحقق فيه ذلك .

وكمثال للفصول التى افرد فيها الشرقاوى مساحة « زمنية » تتوائم مع اهمية الأحداث « الفصل الأول » بينما لا يتحقق هذا التناسب فى « الفصل الثانى » .

**سادسا :** هناك فى بعض الفصول قفزات « زمنية » .

مثال ذلك ما جاء فى الفصل الأول فبعد أحداث اليوم الأول من عودة الراوى الى قريته تحدث قفزة زمنية حيث يقول الراوى :

( لم يكد يمضى اول اسبوع من اجازة الصيف حتى عرفت اشياء كثيرة عن وصيفة » (١٥) .

من هذه القفزات الزمنية ايضا ما جاء فى الفصل السادس :

( مر اسبوع على كتابة العريضة والقرية تنتظر ) (١٦) .

وسوف اختتم حديثى عن « زمن الرواية » لدى الشرقاوى بقراءة سريعة للزمن فى روايتى « قلوب خالية » و « الفلاح » .

اما زمن رواية « قلوب خالية » فمن الواضح انه اثناء الحرب العالمية الثانية ، وقت ان كان الراوى طالبا فى نهائى كلية الحقوق ، ونستنتج زمن الرواية من سن الراوى « الشرقاوى » ومن مثل هذه الاشارات ، قالت « منيره هانم » ببساطة :

والنبى دا عمك « محمود افندى » غلبان — قاعد يا عينى لواحده فى الغارات لسه حياخذ اجازته بعد اسبوعين .. وكوثر مع عمتها فى البلد من يوم ما خلصت امتحانها .. انا كنت مستنية يسريه وبسلامته مى شكرى .. يسريه لسه مخلصه الامتحان النهارده .. واحنا رايحين نقعد الصيفية دى فى البيت الجديد عقبال ما تبنى ) (١٧) .

---

(١٥) الأرض — ص ٢٠ .
(١٦) الأرض — ص ٧٩ .
(١٧) قلوب خالية — ص ٣٠ .

وتنعكس طبيعة زمن الحرب على حياة الناس ، ومقـــدراتهم اثناءهم : ( أنا كنت فى مصر بادور على دوا لأبوك الشيـــخ متولى ، لا لقيناه فى بنها ولا طنطا ولفيت عليه مصر كلها ما فيش فايده ... وحياة النبى رحت لحد مخازن الصحة ولا فيه فايده .. قال ايه مقطوع من اول الحرب .. دوا المانى يا سيدى واخويا الباشمهندس أبو زيد راح اسكندرية يدور من ناحية تانية على الله يلاقيه )(١٨) .

واذا كان الشرقاوى يختار فى كل رواية زمنا معينا ، فهو يهدف الى تفجير دلالات هذه المرحلة الزمنية المختارة ، بما يثرى عملـــه الروائى ويضىء جوانبه فاختيار زمن حزب الشعب وحكومة صدقى باشا الرجعية فى رواية « الأرض » واختيار زمن الحرب العالمية الثانية فى « قلوب خالية » ،واختيار زمن ثورات الطلبة والعمال فى « الشوارع الخلفية » . واختيار « عهد الثورة ومرحلة الاتحاد الاشتراكى » فى رواية « الفلاح » كل هذه الاختيارات الزمنيـــة كـــانت مقصــــودة لاستكمال بنائه الروائى محققا الأهداف التى سعى اليها من ابداعـــه لهذه الروايات .

اما عن «الزمن » فى رواية « الفلاح » ، فتنفرد هذه الرواية عن روايتيه الآخريين اللتين تقع احداثهما فى فصل الصيف بأن احداثهـــا تقع فى فصل الشتاء ، بينما زمـــن الأحـــداث فى روايتى « الأرض » و « قلوب خالية » هو الصيف .

فالفترة « الزمنية الحاضرة » ــ روائيـــا ــ التى تستغرقهـــا رواية « الفلاح » هى فصل الشتاء حيث يقرر الراوى فجاة أن يعـــود الى قريته يقول :

( فجاة قررت أن اعود الى قريتى ، لا اعرف من اى اغوار النفس انفجر بغتة هذا الحنين الجارف الى كل شىء هناك ... فى ذلك الركن الهادى من الدنيا على نهر صغير ، غير أن الصباح كان حزينا ) (١٩) .

وهذه الزيارة ، فى مثل هذا الوقت من العام ، لم يكن يفعلها من قبل حيث يقول :

---

(١٨) قلوب خالية ــ ص ٤٠ .
(١٩) الفلاح ــ ص ١ .

( انا لم ازر قريتى فى الشتاء منذ سنين ، الفت ان ازورها فى الصيف ليوم أو يومين ثم أمضى ) (٢٠) .

وتتداخل « الأزمنة » بعد ان يذهب الى قريته مع قريبه « عبد العظيم » فيقول ( ودخلنا القرية والشوارع الضيقة فيها يغطيها الطين وماء المطر ، على الرغم من الشمس الساطعة ، ورغم توقف نزول المطر من ساعات ، كنا بعد العصر ولم نجد فى الطرقات أحداً .. اين ذهب الناس ) (٢١) .

ان الراوى يحكم « زمن السرد » فى روايات الشرقاوى ، فهو يعود بذاكرته الى « الزمن الماضى » ليحكى ذكرياته ، مثلا يتذكر الفترة التى قضاها فى باريس يقول : أنت .. ؟! لكم تذكر باريس ، وهناك ماعرفت غير الحاجة الى الاستقرار وهناك ما عرفت كيف تستقطر صفاءها وثراءها ! .

ولكنك مع ذلك طفت بها مشيا على الأقدام وتعرفت الى كل اركانها .. واندفعت الى كل مكان تجلله دماء الثوار الأوائل ، وخالطت الليل الذى يضىء بالشعب ، وناديت بالتحرير للمستعمرات ، وبالحرية للانسان الأفريقى ولعنت الحرب القذرة على فيتنام .. على الهند الصينية !

كان ذلك منذ سبعة عشر عاما .. وما زالت الأصوات ترتفع تلعن هذه الحرب القذرة .. وربما كانت مظاهرات اليوم عامرة بفتيان وفتيات لم يكونوا قد ولدوا بعد منذ سبعة عشر عاما .. أعزاء هذا أم عذاب ؟!

ولكنك الآن تسير فى شارع قصر النيل .. وفى ليلة الأمس سهرت تكتب وتدخن حتى الصباح .. ثم مزقت كل ما كتبت ، وأصبحت بصدر يجرحه الدخان ! ..

وهزنى ابن عمى الذى يسير الى جوارى : ــ انت سرحان فى ايـــه .

ويحدد نهاية « زمن » زيارته لقريته بقوله : ( وانطلقت بى العربة الكبيرة فى الطريق الزراعى الى القاهرة .. والقلب يجيش ! .

---

(٢٠) الفلاح ــ ص ٢٤ .

(٢١) الأرض ــ ص ٢٨ .

هذا كله وأنسام الربيع الدافئة تهب على حقول القمح ، والأعواد اللينة تتدافع أمام النسمات وتتموج كأنها شعر امرأة شقراء فاتنة .. حقا فالأعواد قد اصفرت الآن واصبحت ذهبيات السنابل .. ولكن .. لماذا كأنها شعر امرأة شقراء ؟!

كانت الحقول تنتظر سواعد الرجال ، لقد نضج القمح الجديد ! ) (٢٢) .

واذا كان « الزمن التاريخى » لرواية « الفلاح » هو بشكل عام : أيام الاتحاد الاشتراكى ، فان « التفصيلات الزمنية » لا تتعدى حدود هذه الفترة باستثناء تفصيلات قليلة منها ... ، استرجاع فى القاهرة وذهبا الى شبرد القديم ، وقبض عليهما لأنهما لم يكونا يرتديان الملابس الرسمية .

واذا كانت رواية « الفلاح » قد نشرت مسلسلة عام ١٩٦٧ متضمنة كثيراً من الممارسات التى تؤكد اتساع هوة الانفصال بين النظرية والتطبيق ، بين النوايا الحسنة والشعارات الطيبة التى طرحتها الثورة وفساد الممارسات من جانب المسئولين عن التطبيق ، فان هذا يجعلنا نرى أن هذه الرواية كانت نبوءة بما كان من الطبيعى أن يحدث من هزيمة أو حتى نكسة ١٩٦٧ .

ان هذه محصلة طبيعية للربط بين زمن الرواية وزمن الحكى ، وزمن النكسة .

ان « زمن » الوقائع للسرد الروائى فى روايات الشرقاوى محكوم بشخصية الراوى والذكريات التى عاشها ، والوقائع والأحداث التى عاينها ، وأخذ فى روايتها وتصويرها للمتلقى وكان احيانا يترك الشخصيات تروى عن تلك الأزمنة التى عاشوها ، فكان بعضهم رواة أيضا ، نطقوا بما رأوا من مواقعهم ، وفى زمانهم .

وقد تنبه الشرقاوى الى اهمية « الزمن » فى الرواية واثره على

---

(٢٢) الفلاح ـ ص ٢٩٧ .

تطور الأحداث ، وعلى تصوير الشخصيات ، وسلوكياتها ، واحسن اختيار الأزمنة التى مكنته من التعبير عن فكره وذلك باختياره الأزمنة التى تميزت باحتدام المقاومة ، والمواجهة السياسية والاجتماعية ضد الاستعمار والاقطاع .

لقد تضافرت عناصر « الحكاية » ، و « اللغة الروائيـــة » ، و « الشخصيات » و « المكان » ، و « الزمان » فى تكوين البنية الروائية لروايات الشرقاوى ، لتقدم رؤيته للواقع ، وللحيـــاة والانســـان فى عصره .

# خـاتمة

تعرفنا من دراسة أدب الشرقاوى ، على تلك العلاقات المتشابكة التى وجهت هـذا الفنان الى أن تتنوع أعماله وهى مع هذا التنوع قد مثلت وحدة واحدة ، ذلك لأن الشرقاوى وضع نصب عينيه قبل البدء فى كتابة اى لون من الألوان الأدبية التى أبدعها ، عنصر «الوظيفة» التى يقدمها ، فعبر عن رؤيته ، وفلسفته الخاصة بوضوح فى كل منها ، وتمثل فى أعماله كلها « الالتزام » بقضايا الانسان فى مجتمعه . حتى بدت أعماله ادبية كمرآة صادقة لفكره ، ولمواقفه من مجتمعـه ومن الانسان ، ومن الحياة عموما .. ، وقد التزم بنفس القضايا فى كل الألوان الأدبية ، اما الاختلاف بينها فهو فى التكنيك الفنى ، باعتبار أن كل فن من الفنون الأدبية له ادوات التعبير المناسبة له ، الخاصة به .

وارى ان الشرقاوى كتب ليعلن آراءه فى القضايا السياسيـة والاجتماعية الهامة فى عصره ، وكانت المضامين التى اهتم بها . واحدة فى الأشكال الأدبية المتنوعة التى كتبها .. وقد اتفق فى ذلك مع كثير من كتاب جيله ، واتجاهاتهم الفكرية ، اذ جمعهم توق مشترك الى التعبير عن الواقع ، ومحاولة تغييره الى الأفضل .

فالعنصر الواضح فى انتاجه عموما هو الاهتمام بقضايا الانسان « والشعر » فى ديوانيه : « من أب مصرى » و « قصائد منسية » تدم رؤيته للأحداث السياسية والاجتماعية ودافع عن حريـة الوطن ، وحرية المواطن وشجب ممارسات القمع والاستغلال التى تواطأ فيها القصر مع المستعمر كما عبرت قصائده عن انتمائه الى اليسار وجماعة انصار السلام اليسارية وعناوين قصائده فى الديوانين تؤكد قصـده الواضح الى التعبير عن قضية الدفاع عن الوطن ، والمواطن « صدى

ثروة الشام ، فلتعيشى يا جميلة ، ضربة الفجر لانبثاق الصباح ، انشودة الحرية ... من أب مصرى الى الرئس ترومان ، رسالة الى جونسون ... الخ . » حتى قصائده العاطفية الى زوجته كان يرسل معظمها من السجن ويحملها مضامين سياسية .

أما « قصصه القصيرة » التى نشرت قبل قيام الثورة فقد ساهمت فى الارهاص للثورة التى تخدم الفلاحين وقدمت بصورة مباشرة رؤية الشرقاوى لحرية الوطن ، وحرية المواطن ، وكان فيها مثل الكتاب الواقعيين الانحيازيين من وجهة نظر واحدة ، وايمانهم بعقيدة واحدة ، وانحيازهم لطبقة معينة ، وربط مصيرهم ككتاب بمصير هذه الطبقة ، فقد تختلف الأحداث ، وتتعدد أسماء الشخوص وتتنوع القرى أو مواقع الأحداث ، ولكن المالك المستبد ، والفلاح المقهور ، وعمليات اغتصاب الأرض أو العرض ، والصراع الدامى بين الطبقات الذى تحركه عوامل مادية ، هى التى تشكل الاطار العام الذى تدور فى فلكه القصة القصيرة عندهم .

وقضية « حرية الوطن وحرية المواطن » تلقى اهتماما كبير فى « روايات الشرقاوى » التى عبرت عن صور متنوعة لكفاح الشعب ومقاومته ضد الاستعمار ، والاقطاع ، والسلطة المستبدة .

وجسد أزمات الشخصيات ، مما عكس وعيه بالأزمة التى واجهت الحرية السياسية فى وطننا العربى .. الذى ظهرت فيه تلك الشخصيات المحاصرة ، المطاردة ، المعذبة ، والواقعة فى أسر السجن والاعتقال .

ان روايات الشرقاوى تندرج فى اطار الرواية التى ادانت أساليب القهر السياسى من خلال تصويرها وابرازها لصور القمع ، والاضطهاد والتعذيب السياسى الذى سيطر على الحياة السياسية العربية ، وحد من حرية الانسان العربى واعتدى على حقوقه الانسانية العامة والخاصة ، وحال بينه وبين تناول أمور مجتمعه ووطنه بحرية وديمقراطية .

هناك أصداء وتأثرات تسرى بين الفنون المتنوعة لدى الشرقاوى فهى تؤثر وتتأثر بأدواتها التعبيرية المتنوعة ، اذ تصدر من وجدان واحد ، وفكر واحد ، من كاتب واحد ، فلا غرابة أن نجد فيها جميعا من الشعر العذوبة ، والرقة ورهافة الشعور فى اغلب المواقف ، خاصة فى المواقف العاطفية .

كما تتأثر بطبيعة المسرح ، فنجد فى الألوان الفنية جميعا احداثا ، وشخصيات ، وتصويراً للمكان ، وتحديدا للزمان ، ومحاولــة ادارة « حوار » بين الشخصيات .

ويتضح ذلك مثلا فى « الشعر » فهو يحاور « الرئيس ترومان » او ( جونسون ) او « زوجته » .. الخ . ويحاول تصوير الشخصيات التى يحاورها كأنه استعـــار لغـــة الروايـــة الحافلـــة بالأوصـــاف والتفصيلات ، كما استعار من فن المسرح الحوار ، وتجسيد صـــور الشخصيات وأوصافها والتعبير عن الأحداث .

وفى « مسرحه الشعرى » نجد آثار صوت الشاعر الغنائى فى كثير من المواقف ، حيث يبدو وكأنه يقدم قصائد غنائية وهكذا تتداخل المؤثرات من فن أدبى الى آخر وتتأثر أدواته الفنية فى كل فن منها ، بأدوات تعبيره فى الفنون الأدبية الأخرى .

فى « الرواية » تحدث الشرقاوى غالبا من خـــلال « الراوى » فأخذ قارئه بنبرته الواحدة الواضحة منذ بداية القصة وحتى نهايتها .

وكأنه ينظم قصيدة ، يسيطر عليها نغم ولحن واحد ، هـــو نغم صوته المنفرد الخاص مما جعل كل شىء فى الرواية يبدو ذاتيا من وجهة نظر واحدة ، فلا نرى شيئا فى الرواية الا من خلال هذه الذات ، ويجعل الرواية أقرب الى الترجمة الذاتية ، ويتيح ضمـــير المتـــكلم للكاتب أن يتكىء على الأسلوب الانشائى الجهورى بحيث يعلو صوت « الأنا » ويأتى الحديث من وجهة نظر « الراوى » الخاصة لذا فانه حتى حين يتحدث الى الشخصيات الأخرى ، أو الى القارىء يتســـم حديثه بالذاتية الواضحة .

ان هذا الصبى الذى يعود الى قريته فى العطلة الصيفية ويحدث رفاقه عن القاهرة ، هو نفسه الولد الذى رأيناه فيما بعد فى روايـــة « الأرض » يعود الى القرية بعد حصوله على الشهـــادة الابتدائيـــة ليقضى اجازة الصيف ويقوم بدور « الراوى » فيها وهو الذى ينمـــو وينضج ويروى لنا فى رواياته « قلوب خالية » و « الشوارع الخلفية » و « الفلاح » عن ذكريات طفولته وصباه وشبابه فى « القرية » ، وفى شوارع القاهرة الخلفيـــة أثناء دراسته فى المرحلـــة الثانويـــة وفى الجامعة .

وارى ان تقديم رواياته بصوت « الراوى » كأبرز أبطالها غالبا ، قد أتى نتيجة ، ليقظة حسه كشاعر ، ورغبته دائما فى التعبير عــن نفسه ، بصيغة « الاعتراف » وهى الصيغة المناسبة للشاعر الغنائى .

وعلاقة فن القصة القصيرة ، لدى الشرقاوى ، بفن « الرواية » عنده نجد ان مجموعتى « أرض المعركة » و « أحلام صغيرة » وايضا قصصه التى نشرت بالصحف والمجلات ، ولم تتضمنها « المجموعــة الكاملة » قد احتوت كلها على مجموعة من الحكايات عن شخصيات من القرية المصرية ، عاشوا فيها ، وتحركوا منها أحيانا الى العاصمــة « القاهرة » ثم عادوا اليها ، قاموا بأفعال ، وواجهــوا الوانــا من الصراع ، مع آخرين حاولوا ظلمهم وقهرهم وكافحوا فى سبيل تحقيق حياة أفضل على « أرض المعركة » و « أحلام صغيرة » دفعت كلا منهم الى المقاومة والنضال .

انها صور من حكايات الناس فى قرية الشرقاوى ( كما قال هــو نفسه عنها ... ) .

وحين انتقل الشرقاوى الى كتابة « الرواية » وجدنا ان نفس الحكايات التى ضمتها مجموعتاه « أرض المعركة » و « أحلام صغيرة » أو لنقل حكايات شديدة الشبه بها ومواقف تتماثل مــع مواقفهــا ، وشخصيات تتشابه مع شخصياتها قد انتقلت الى رواياته ، وكـــان للرواية فضل اتاحة الفرصة لهذه الحكايات ، لكى تجد مساحة اكثر اتساعا ، وأطول زمنيا ، ومكانيا لتتحرك الشخصيات ، وتتحاور ، ولتنقل لنا رؤية الشرقاوى للحياة ، وللناس من خلال « تكنيك » روائى أكثر رحابة وامتداداً لقد نقلت الصور القصصية ، والقصص القصيرة التى ضمتها مجموعة الشرقاوى « أرض المعركة » و « أحلام صغيرة » وتلك التى نشرتها الصحف والمجلات ، حكايات مختصرة لما توسع فى سرده وتصويره فى رواياته : « الأرض » و « قلوب خالية » و «الشوارع الخلفية » و « الفلاح » وكانت الصلة وثيقة جداً بينها جميعا ... كما اتضح من الدراسة ... فالشرقاوى فيها هو « الراوى » الذى يبدأ منذ طفولته يروى لنا حكايات قريته وأهلها ، حتى يكبر معنا وما يزال يصور الأحداث ، والشخصيات ، والمواقف .

ان الكثير من قصصه القصيرة « فى مجموعتيه » عبارة عن حكايات تشبه رواياته فى صور مختصرة ، ويسودها نفس الجو الذى سيطر

على رواياته الأربع ، فهى تدور فى الريف ، وتقترب ملامح شخصياتها وتتشابه الى حد كبير ، كما تتشابه افعالها وردود افعالها ، والمواقف التى تحدث فى الروايات تشابه تلك التى تحدث فى القصص القصيرة .

و « الصراع » واحد فيها ، فهو دائما صراع مناضلين ضد الفقر ، والقهر ، والاقطاع ، والاستعمار ... والمطالبة بالحرية ، والعدالة ، والديمقراطية .

و « الحكاية » التى تعبر عنها الصور ، والقصص القصيرة التى ضمتها « المجموعة الكاملة » تتشابه كثيراً مع تلك التى تحكيها « الرواية » لديه .

وأخيراً فان دراستى لانتاج الشرقاوى فى فنونه المتعددة وقد صدرت عن كاتب واحد فانها تشكل فى النهاية اتجاها واضحا له ، أرجو أن أكون قد وفقت فى اعطائه حقه ، وآمل فى المستقبل ان اتمكن من تقديم دراسة فى « فن السيرة » للشرقاوى .

# المصادر والمراجـــع


## اولا — مؤلفـــات الشرقـــاوى :

### * الشعر

١ — ديوان « من اب مصرى الى الرئيس ترومان » — دار النشر هاتيه سنة ١٩٨٦ « الطبعة المستخدمة فى البحث » .
وقد نشرت قصيدة من « أب مصرى الى الرئيس ترومان » ط ١ — مطابع فرخند .

ونشر ديوان « من اب مصرى الى الرئيس ترومان » وقصائد اخرى — ط ١ سنة ١٩٥٧ — دار الكاتب العربى للطباعـــة والنشر — القاهرة .

٢ — ديوان » تمثال الحرية ، وقصائد منسية » — الهيئة المصرية العامة للكتاب — القاهرة — سنة ١٩٨٨ .

### * المسرح :

٣ — مأساة جميلة : ط١ سنة ١٩٦٢ — دار المعـــارف بمصر — نشرت مسلسلة فى جريدة الشعب — سنة ١٩٥٨ .

٤ — الفتى مهران : ط١ سنة ١٩٦٦ الدار القومية للطباعة والنشر نشرت مسلسلة فى « الكاتب » وطبعتها ( المكتبة العربية )، بعد ان عدلها الشرقاوى لتعرض علا المسرح ا ثم نشرت فى ( روز اليوسف ) فى طبعة مليئة بالأخطاء .

٥ — تمثال الحرية : ط١ سنة ١٩٦٧ — مسرحية فى فصل واحد ، نشرت عن ( دار التعاون ) بالقـــاهرة — مثلهـــا المسرح القومى العراقى ببغداد فى حينها .

٦ — وطنى عكـا : ط١ سنة ١٩٦٩ — دار الشروق — القاهرة — مثلها المسرح القومى بمصر .

٧ — الحسين ثائراً : ط١ سنة ١٩٦٩ — دار الـكاتب العـربى للطباعة والنشر .

وطبعت أيضـا فى « دار الهـلال » نشرت فى صحيفـة الجمهورية — سنة ١٩٧٠ .

٨ — الحسين شيداً : ط١ فبراير عام ١٩٦٩ دار الـكاتب العربى

**مسرحيات الشرقاوى**

| رقم | اسم المسرحية | تاريخ نشر الطبعة الأولى ودار النشر |
|---|---|---|

١ مأساة جميلة : ط١ عام ١٩٦٢ دار المعارف بمصر

نشرت مسلسلة فى جريدة الشعب عام ١٩٥٨

٢ الفتى مهران : ط١ عام ١٩٦٦ الدار القومية للطباعة والنشر

نشرت مسلسلة فى ( الكاتب ) ، وطبعتها ( المكتبة العربية ) بعد أن عدلها الشرقاوى لتعرض على المسرح ، ثم نشرت فى ( روز اليوسف ) فى طبعة مليئة بالأخطاء .

٣ تمثال الحرية : ط١ عام ١٩٦٧

مسرحية فى فصل واحد ، نشرت عن (دار التعاون) بالقاهرة مثلها المسرح القومى العراقى ببغداد فى حينها .

٤ وطنى عكا : ط١ عام ١٩٦٩ دار الشروق القاهرة

مثلها المسرح القومى بمصر .

٥ الحسين ثائراً : ط١ عام ١٩٦٩ دار الكاتب العربى للطباعـة والنشر

وطبعت أيضا فى دار الهلال . نشرت فى صحيفة الجمهورية عام ١٩٧٠ .

٦- الحسين شهيداً : ط١ فبراير عام ١٩٦٩ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

نشرت فى صحيفة الجمهورية عام ١٩٧٠

العرض الفنى قبل الافتتاح بيومين بناء على تدخل جمعية دينية خارج مصر .

٧ النسر الأحمر : ط١ دار المعارف بمصر ١٩٧٦

٨ أحمد عرابى زعيم الفلاحين : ط١ سنة ١٩٨٢ ــ نشرت فى صحيفة الأهرام ــ مطابع الأهرام التجارية القاهرة عام ( ١٩٨٥ ).

* **القصة القصيرة :**

٩ المجموعة (١) من مؤلفات الشرقاوى « أرض المعركة ــ أحلام صغيرة » الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٨ ، وهى النسخة المستخدمة فى البحث .

* أرض المعركة : ط١ سنة ١٩٥٢ ــ ونشرت بين عامى ١٩٤٩ ، ١٩٥٢ فى الصحف والمجلات .

* أحلام صغيرة : ط١ ــ كتب للجميع العدد ( ١٠٠ ) سنة ١٩٥٤ .

* **الروايـــــــة :**

١٠ الأرض : الطبعة الأولى سنة ١٩٥٤ ( بيروت المكتب التجارى ) ــ وقد نشرت مسلسلة فى صحيفة المصرى سنة ١٩٥٣ .

١١ قلوب خالية : الطبعة المستخدمة فى البحث ــ مكتبة غريب سنة ١٩٨٤ ــ الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ ــ الدار القوميـــة للطباعة والنشر .

١٢ الشوارع الخلفية : الطبعة المستخدمة فى البحث ــ مختـــارات فصول سنة ١٩٨٦ ــ الطبعة الأولى سنة ١٩٥٧ ــ الشركة العربية للطباعة والنشر سنة ١٩٥٨ ــ نشرت مسلسلــة فى جريدة الشعب ابتداء من ٢٨ مارس سنة ١٩٥٧ ــ على فصول متوالية صباح كل خميس ــ الطبعة المستخدمة فى

البحث ( من مجموعة مؤلفات الشرقاوى ) الهيئة العامـة الكتاب سنة ١٩٨٠ .

١٣ الفـلاح : الطبعة الأولى سنة ١٩٦٨ ــ عالم الكتب ــ القاهرة ــ « المستخـدمة فى البحـث » ــ نشرت مسلسلـة فى الجمهورية ــ سنة ١٩٦٧ .

**ثانياً ــ المراجع العربيـة :**

١٤ أحمد أبو سعيد : فن القصة ــ دار الشرق الجديد ــ بيروت ــ سنة ١٩٥٩ ــ ط١ .

* المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث ــ كتاب تحت الطبع .

١٥ أحمد شمس الدين الحجاجى :

* الأسطـورة فى المسرح المصرى المعـاصر ــ ط١ دار الثقافة للطباعة والنشر ــ القاهرة سنة ١٩٧٥ .

* الأسطورة فى الأدب العربى ــ دار الهلال ــ عدد ٣٩٢ ــ سنة ١٩٨٣ .

١٦ أحمد شوقى : الشوقيات ــ ج١ ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦١ .

١٧ أحمد على مرسى : اغنية الشعبية القاهرة ــ سنة ١٩٨٣ .

١٨ أحمد محمد عطية : الرواية السياسية مكتبـة مدبـولى سنة ١٩٨١ .

١٩ أدونيس : سياسة الشعر دار الآداب بيروت سنة ١٩٨٤ .

٢٠ احسان عباس : فن الشعر ط٣ دار الثقافة بيروت لبنان سنة ١٩٥٩ .

٢١ السعيد الورقى : اتجاهات الرواية العربيـة المعـاصرة سنة ١٩٨٤ .

٢٢ الطاهر احمد مكى : القصة القصيرة دراسات ومختارات ــ ط٢ ــ دار المعارف مارس سنة ١٩٧٨ .

٢٣ جابر عصفور : قراءة التراث النقدى دار سعاد الصبـاح ــ القاهرة ط١ سنة ١٩٩٢ .

٢٤ جلال الخياط : الأصول الدرامية فى الشعر العربى دار الرشيد بغداد سنة ١٩٨٠ .

٢٥ جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة — الهيئة المصرية للتاليف والنشر — سنة ١٩٧١ .

٢٦ جمال حمدان :

* « شخصية مصر » ( دراسة فى عبقرية المكان ) — كتاب الهلال — دار الهلال — العدد ٩٠٥ — مايو سنة ١٩٩٣ .
* « القاهرة » — كتاب الهلال — دار الهلال — العدد ٥١٠ — يونيه سنة ١٩٩٣ .

٢٧ حسين رامز محمد رضا : الدراما النظرية والتطبيق والنشر بيروت سنة ١٩٧٢ .

٢٨ رجاء النقاش : مقعد صغير أمام الستار — الهيئة العامة للتاليف والنشر — سنة ١٩٧١ .

٢٩ رشاد رشدى : نظرية الدراما من ارسطو الى الآن — دار العودة —بيروت — ط٢ — سنة ١٩٧٥ .

٣٠ سامى منير حسين عامر : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية — ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب — فرع اسكندرية — سنة ١٩٧٨ .

٣١ سيد حامد النساج :

* بانوراما الرواية العربية — دار المعارف — سنة ١٩٨٠ .
* دليل القصة المصرية القصيرة — الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٢ .
* اتجاهات القصة المصرية القصيرة دار المعارف ١٩٧٨ .
* بحوث ودراسات ادبية — مكتبة غريب ط٢ ١٩٨٧ .

٣٢ شكرى محمد عياد :

* القصة القصيرة فى مصر — دراسة فى تأصيل فن ادبى ط٢ — دار المعرفة — سنة ١٩٧٩ .
* تجارب فى الأدب والنقد — دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

٣٣ شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالميـة الثانية الى سنة ١٩٦٧ ـ دار المعرفة سنة ١٩٧٨ .

٣٤ صلاح عبد الصبور : وتبقى الكلمة ـ دراسات نقدية ـ بيروت ـ سنة ١٩٧٠ .

٣٥ صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ـ الهيئة العامة للكتاب ـ سنة ١٩٧٨ .

٣٦ طـه وادى :

* شعر ناجى الموقف والادارة ـ ط ٢ دار المعـارف ـ سنة ١٩٨٢ .

* صورة المرأة ـ فى الرواية المعاصرة ـ الشرق الأوسط ـ سنة ١٩٧٣ .

* دراسات فى نقد الرواية ـ الهيئة المصريـة العامـة للكتاب ـ سنة ١٩٨٩ .

٣٧ عبد القادر القط : قضايا ومواقف ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ سنة ١٩٧١ .

٣٨ عبد اللطيف شرارة : الشاعر القروى ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٠ ـ ص ١٩٨٢ .

٣٩ عبد المحسن طه بدر :

* الروائى والأرض ـ دار المعارف ـ سنة ١٩٦٨ .

* نجيب محفوظ الرؤية والأداة ـ دار الثقافة للطباعـة والنشر ـ سنة ١٩٧٣ .

٤٠ عبد المنعم تليمة : مقومة فى نظرية الأدب ـ دار الثقافة ١٩٧٣ .

٤١ عبد العزيز حموده : المسرح السياسى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ سنة ١٩٧١ .

٤٢ عز الدين اسماعيل :

* التفسير النفسى للأدب ـ دار العـودة ـ بيروت ـ سنة ١٩٦٣ .

* قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ـ دار الفكر العربى .

* الشعر العربى قضاياه وظواهره — دار العـــودة — بيروت — سنة ١٩٧٢ .

* المسرح فى فن الوطن العربى — المجلس الوطنى للثقافة سنة ١٩٨٠ .

* الشعر فى اطار العصر الثورى — دار الحــداثة — بيروت — سنة ١٩٨٥ .

٤٣ على الراعى : المسرح فى الوطن العربى — سلسلة علم النفس الكويت — يناير — سنة ١٩٨٠ .

٤٤ عماد الدين خليل : مشكلة القدر والحرية فى العربى المعاصر — الدار العلمية — بيروت ط١ — سنة ١٩٧١ .

٤٥ غالى شكـــرى :

* ثورة الفكر فى ادبنا الحديث — مكتبة الأنجلو المصرية — سنة ١٩٦٥ .

* شعرنا الحديث الى اين — دار الآفاق الجــديدة — بيروت ط ٢ سنة ١٩٧٨ .

٤٦ فاروق عبد القادر : مساحة للضوء مساحات للظلال اعمال فى « النقد المسرحى » سنة ١٩٦٧ — ١٩٧٧ — الثقافـــة الجديدة — سنة ١٩٨٦ — القاهرة .

٤٧ فاطمة موسى : فى الرواية العربية المعاصرة — مكتبة الأنجلــو المصرية — سنة ١٩٧١ .

٤٨ فؤاد دوارة :

* فى القصة القصيرة — مركز الشرق الأوسط — سنة ١٩٦٦ .

* فى النقد المسرحى — المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر — سنة ١٩٦٣ .

٤٩ فتحى عبد الفتاح : القرية المعاصرة بين الاصلاح والثورة — دار الثقافة الجديدة — سنة ١٩٧٥ .

٥٠ كمال محمد على : عبد الرحمن الشرقاوى الفلاح الثائر — الهيئة المصرية العامة للكتاب — سنة ١٩٩٠ .

٥١ لويس عــوض :

* دراسات فى ادبنا الحديث ــ دار المعرفة القاهرة ط١ ــ سنة ١٩٦١ .

* الثورة والأدب ــ الكتاب الذهبى ــ ورز اليوسف ــ يوليو سنة ١٩٧١ .

٥٢ محمد السيد عيد : التراث فى مسرح عبد الرحمن داالشرقاوى ــ كتاب الثقافة الجديدة ــ العدد الرابع ــ مارس ١٩٩١ .

٥٣ محمد الرميحى : آراء حول قديم الشعر وجديده ــ كتاب العربى ١٣ ــ مطبعة الكويت ــ سنة ١٩٨٦ .

٥٤ محمد الغنيمى هلال :

* النقد الأدبى الحديث ــ دار ومطابع الشعب ــ ط ٣ ــ سنة ١٩٦٤ .

* قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ــ دار نهضــة مصر للطبع والنشر الفجالة ــ د. ت .

٥٥ محمد حسن عبد لله : الريف فى الرواية العربيــة ــ ط١ ــ المجلس الوطنى للثقافة ــ الكويت ــ سنة ١٩٨٩ .

٥٦ محمد منــدور : فى المسرح المعاصر ــ ط١ مطبعة نهضة مصر ــ بالفجالة ــ القاهرة سنة ١٩٦٣ .

٥٧ محمود تيمور : أدب وأدباء ــ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ سنة ١٩٧٨ .

٥٨ محسن اطيمش : الشاعر العربى الحديث مسرحيا ــ الجمهورية العراقية وزارة الاعلام ط١ ــ سنة ١٩٧٧ .

٥٩ محسن جاسم الموسوى : الموقف الثورى فى الرواية العربيــة المعاصرة ــ الجمهورية العراقية ــ سلسلة الكتب الحديثة رقم ــ ٨٩ ــ وزارة الاعلام ــ سنة ١٩٧٥ .

٦٠ مصطفى عبد الغنى : الشرقاوى متمرداً ــ دار التعاون للطباعة والنشر ــ سنة ١٩٨٧ .

٦١ نازك الملائكــة :

* شظايا ورماد ــ المعارف ــ ط١ ــ سنة ١٩٤٩ .

* قضايا الشعر المعاصر — دار الآداب — بيروت — ط١ — سنة ١٩٦٢ .

٦٢ يسرى العزب : القصة القصيرة الرومانسية فى مصر سنة ١٩٣٢، ١٩٥٢ — الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ .

٦٣ يمنى العيد :

* الراوى — الموقع والشكل — بحث فى السرد الروائى — ط١ — مؤسسة الأبحاث العربية بيروت سنة ١٩٨٦ .

* تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى — ط١ — دار الفارابى بيروت سنة ١٩٩٠ .

٦٤ يوسف الشارونى : القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا — كتاب الهلال — سلسلة ثقافية شهرية سنة ١٩٧٧ .

**ثالثا — المراجع المترجمة :**

٦٥ ادوين موير : بناء الرواية — ترجمة ابراهيم الصيرفى — المؤسسة المصرية — القاهرة — سنة ١٩٦٥ .

٦٦ أرسطو طاليس : فن الشعر — ترجمة شكرى محمد عياد — القاهرة — سنة ١٩٦٧ .

٦٧ ارنست فيشر : ضرورة الفن — ترجمة اسعد حليم — الهيئة المصرية العامة للكتاب — سنة ١٩٨٦ .

٦٨ ارشيبالد مكليش : ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى — مراجعة توفيق صايغ — دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر — مؤسسة فرنكلين — بيروت — نيويورك — ط١ — سنة ١٩٦٣ .

٦٩ اريك بنتلى : نظرية المسرح الحديث — بنكوين — ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة — بغداد وزارة الأعلام — سنة ١٩٧٥ .

٧٠ البير يس : الاتجاهات الأدبية الحديثة — ترجمة جورج طرابيشى — عويدات — بيروت — ط٢ سنة ١٩٨٠ .

٧١ أ. م. فورستر : اركان القصة — ترجمة كمال عياد جاد دار الكرنك — سنة ١٩٦٠ .

٧٢ آيان رايد : القصة القصيرة — ترجمة منى مؤنس — الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ .

٧٣ آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة — ترجمة مصطفى ابراهيم — تقديم لويس عوض — د. ت دار المعارف .

٧٤ تزفيطان تودوروف : الشعرية — ترجمة شكرى المبخوت ورجاء ابن سلامة سلسلة المعرفة الأدبية — دار توبقال للنشر — المغرب — سنة ١٩٨٧ .

٧٥ تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه — ترجمة شكرى محمد عياد — سلسلة الألف كتاب العدد ٥٠ — سجل العرب — القاهرة — سنة ١٩٦٤ .

٧٦ جاستون باشلار : جماليات المكان — ترجمة غالب هلسا — دار الجاحظ للنشر — وزارة الثقافة والاعلام — كتاب الاعلام — بغداد د. ت .

٧٧ جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة — ترجمة أمين العيوطى — دار المعارف — القاهرة — سنة ١٩٧١ .

٧٨ جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد — منشورات الحوار الأكاديمى والحوار الجامعى — مطبعة منشورات كوثر البيضاء .

٧٩ ديمين كرانت : الواقعية — ترجمة عبد الواحد لؤلؤة — دار الرشيد للنشر — العراق — سنة ١٩٨٠ .

٨٠ روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ترجمة حليم طوسون — القاهرة — سنة ١٩٦٨ .

٨١ رولان بارط : لذة النص — ترجمة فؤاد رضا والحسين سبحان — دار توبقال للنشر — المغرب سنة ١٩٧٣ .

٨٢ رينيه ويليك : نظرية الأدب — المجلس الوطنى للثقافة — ترجمة محمد عصفور — الكويت — سنة ١٩٧٨ .

٨٣ س دبليودوسن : الدراما والدرامى — ترجمة عبد الواحد لؤلؤة — العراق — منشورات وزارة الثقافة — ط١ سنة ١٩٨٦ .

٨٤ فرانك أوكنور : الصوت المنفرد — ترجمة محمود الربيعى — القاهرة — سنة ١٩٦٩ .

٨٥ كليفرد ليج : موسوعة المصطلح النقدى ــ ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ــ مجلد (١) بغداد الرشيد ــ سنة ١٩٨٢ .

٨٦ لايوس اجرى : فن كتابة المسرحية ــ ترجمة درينى خشبه ــ القاهرة ــ الأنجلو المصرية ــ د. ت .

٨٧ مولوين ميرشنت وكليفورد ليتسن : ترجمة د. على احمد محمود المجلس الوطنى للثقافة ــ الكويت ــ سنة ١٩٧٩ .

٨٨ ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ــ ترجمة محمد براده دار الفكر الدراسات والنشر والتوزيع .

٨٩ وولتر كير : عيوب التاليف المسرحى ــ ترجمة عبد الحليم البشلاوى ــ دار مصر للطباعة ــ القاهرة ــ سنة ١٩٦٠.

٩٠ وليم جى هاندى : القصة الحديثة فى ضوء المنهج الشكلى ــ ترجمة شفيع السيد ــ مكتبة الشباب ــ سنة ١٩٧٩ .

## رابعاً ــ مقالات بالدوريات :

٩١ أمين العيوطى : الشخصية بين الرواية والمسرحية ــ مجلة المسرح أكتوبر ــ سنة ١٩٦٤ .

٩٢ أمينه رشيد : الأرض ــ فصول ــ الهيئة العامة للكتاب ــ مجلد (٤٥) يوليو ــ اغسطس ــ سبتمبر .

٩٣ جابر عصفور : الرواية ــ فصول ــ مجلة النقد الأدبى ــ مجلد ١١ ــ عدد ٤ ــ شتاء ــ سنة ١٩٩٢ .

٩٤ سيد حامد النساج : القصة القصيرة ــ مجلة فصول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ يونية سنة ١٩٨٢ .

٩٥ محمد مندور : مجلة الشعب ــ القاهرة ــ العدد ١ ــ يونيه ــ سنة ١٩٦٠ .

## خامساً ــ المراجع الأجنبية :

96. Dr. Ahmed Shams Al-Din Al Hagagi. The origins of Arabic Theatre. General Egyptian Book Organization 1981..

97. Ihe novel and the people Ralph Fox London 1937.

98. Rene Wellek (concepts of Criticizm U.S.A.) ٥th printing 1971.

99. Realism in our time « Translated from German by John and Neck Monder » U.S. 1964.

100. Hriting of the Short Story — Charles. L. Glick Sbert New York, 1953.

101. The Technique of Modern Fiction Jonathan Raben 1968.

102. Badawi M.M.A. critical introduction to modern poetry. Cambridge University Press 1975.

103. The situation of the novel, Bernard Bergonizi, 1979. Modern of the Arab World. Translated and ediated by Abdulah al-dhari A penguin book 1986.

104. Mannerism in Arabic poetry-a Structural analysis of selected texts, Stephan Spearl Cambridge Studies in Irlamic Civilization — Cambridge University Press 1989.

105. The failure of theory — Essays on Criticism and Contemporary fiction. Patrick parrinder — the Harvester Press 1987.

106. Fiction and the reading public. Q.D leavis - peregine books 1979.

107. The Novel Today 1967-1975 Roland Hayman, Longman Group Ltd.

108. The novelist as in novator, Jan Watt Christopher Ricks, John Hollohay John Gross, Laurance Lerner, Graham Hough. With an introduction by, Walter Allen, British, Broadcasting Corporation London W. 1. 1965.

109. Miriam Allott - Novilists on the Novel, New York. Columbia University Press, 1966. p 208, 209.

110. The Structure of the novel - EdWin Muir - Chatto and Windus Ltd - London - 1979.

# الفهـــــرس

الفصـل الثـالث :



الفصـــل الرابع :



الفصـــل الخـامس :

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٠٠٤٩/١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4595 — 5